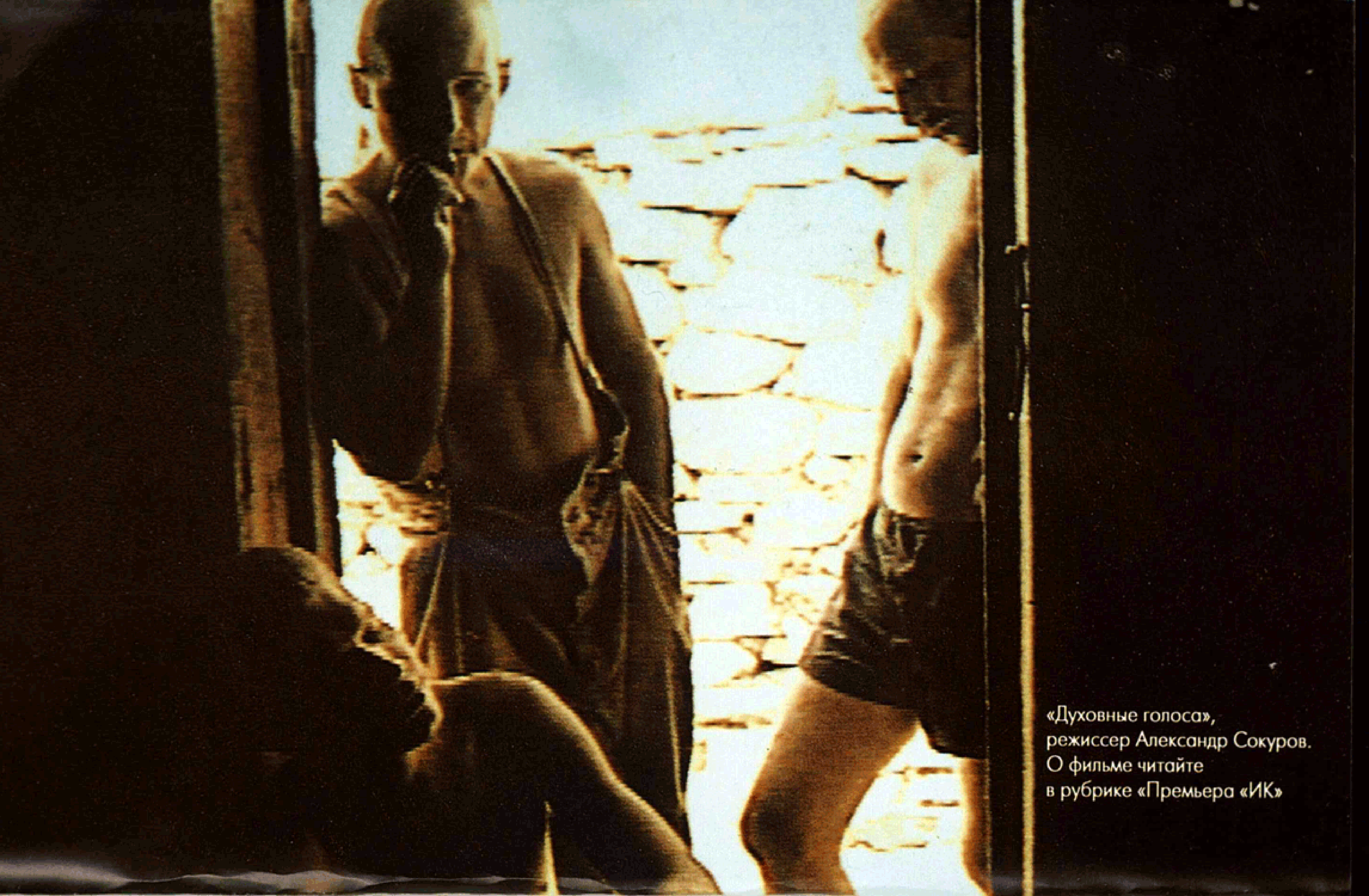
96 3

1174/96

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО



«Духовные голоса»,
режиссер Александр Сокуров.
О фильме читайте
в рубрике «Премьера «ИК»

«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

«ДУХОВНЫЕ ГОЛОСА», «ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ»
Александра Сокурова

«КОНЦЕРТ ДЛЯ КРЫСЫ»
Олега Ковалова

«ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА» — петербургские версии:
- **«ЭКЗЕРСИС № 5»**
  Дмитрия Месхиева
- **«ТРОФИМ»**
  Алексея Балабанова

«ДЕРЕВЯННАЯ КОМНАТА»
Евгения Юфита, Владимира Маслова

«ЛУННЫЕ ПСЫ»
Владимира Тумаева, Лидии Польщиковой

«ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ» (PRET-A-PORTER/READY TO WEAR)
Роберта Олтмена

«ОТВЯЗАННЫЙ» (UNZIPPED)
Дугласа Кива

«ВЗГЛЯД УЛИССА» (TO VLEMMA TOU ODYSSEA)
Тео Ангелопулоса

«ДОМ ЛЮБВИ» (KASA DE LAVA)
Педро Косты

«УПАВШИЕ С НЕБА» (TOMBES DU CIELS)
Филиппа Лиоре

«ПРИНЦЕССА ПОЭТА» (DER SCHATTEN DES SCHREIBERS)
Ники Листа

«КУЧУГУРЫ И ОКРЕСТНОСТИ»
Владимира Герчикова

«ВСЕ ВОКРУГ ЗАСЫПАЛО СНЕГОМ»
Камары Камаловой

«ПУТЕШЕСТВИЕ С ДВОЙНИКОМ», «ДОСКИ СУДЬБЫ»
Елены Саканян

«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»
Жана Ренуара

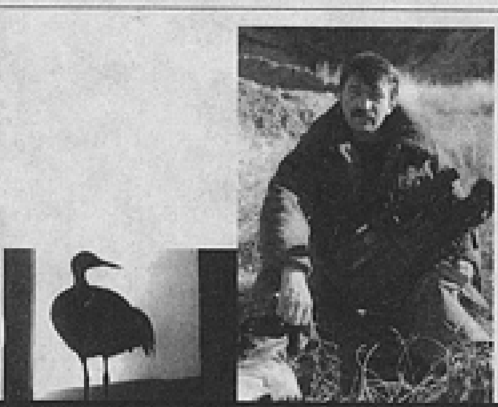
СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕМЬЕРА «ИК» 4

«ДУХОВНЫЕ ГОЛОСА»

ПЕТР ШЕПОТИННИК. 4
КАМНИ

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ. 12
ВОСТОЧНЫЕ ЭЛЕГИИ



20 РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

21 С. ДОБРОТВОРСКИЙ — Н. СИРИВЛЯ.
МЕДНЫЙ ВСАДНИК «ЛЕНФИЛЬМА»

29 Ю. СКРАМТАЕВА.
ЧУЖОЕ

36 АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
ИСТОРИЯ НАВАЖДЕНИЙ, ИЛИ «ОСТРОВ МЕРТВЫХ-2»

40 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА.
А С ПЛАТФОРМЫ ГОВОРЯТ: ЭТО ГОРОД ЛЕНИНГРАД...

43 АНЖЕЛИКА АРТЮХ.
ДЕДОВСКОЕ КИНО

46 ФИЛЬМОГРАФИЯ ЛЕНФИЛЬМОВСКИХ ДЕБЮТАНТОВ 1985 — 1996 ГОДОВ

47 ДЖЕЙН НОКС-ВОЙНА.
ВЕРА И ЛЮБОВЬ В ОТСУТСТВИЕ НАДЕЖДЫ

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ 50

ЮРИЙ АРАБОВ. 50
СТАРЫЙ ИНДИЙСКИЙ ТРЮК

52 РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

52 ПЕТР ВАЙЛЬ.
ВЫХОД НА ЯЗЫК

55 ПИТЕР УОЛЛЕН.
ВСТАНЬТЕ В ПОЗУ

62 НИНА ЦЫРКУН.
HAUTE-ВЯЗАННЫЙ

ПЕРСОНАЛИИ 64

ХУДОЖНИК (ЖАН-ПОЛЬ ГОТЬЕ) И ЕГО МОДЕЛЬ (МИРА) 64

76 ИНТЕРВЬЮ «ИК»

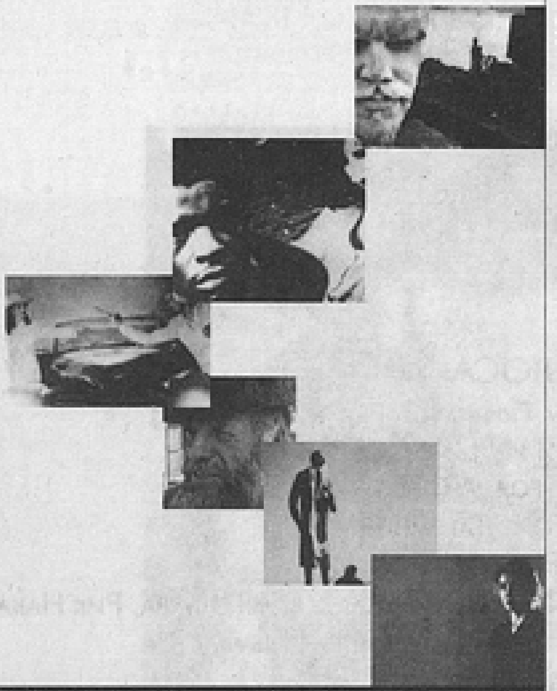
76 МАРИ РЮКИ, ФЛОРАНС МЮЛЛЕР. **КИНО И МОДА — ОБЩАЯ ТЕРРИТОРИЯ**

80 ФЕСТИВАЛИ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА. **У БЕРЕГОВ НЕОРЕАЛИЗМА** 80

ОКСАНА КЛЕЙБЕРГ-МАКСИМЧУК. **РУССКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ В АМСТЕРДАМЕ** 86

international
documentary
filmfestival
amsterdam



88 NON STOP

88 ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА. **МАНИЯ УЛИССА**

89 НАТАЛЬЯ БАЛЫНИНА. **МИНИМАЛИЗМ С ЭТНИЧЕСКИМИ ОТКЛОНЕНИЯМИ**

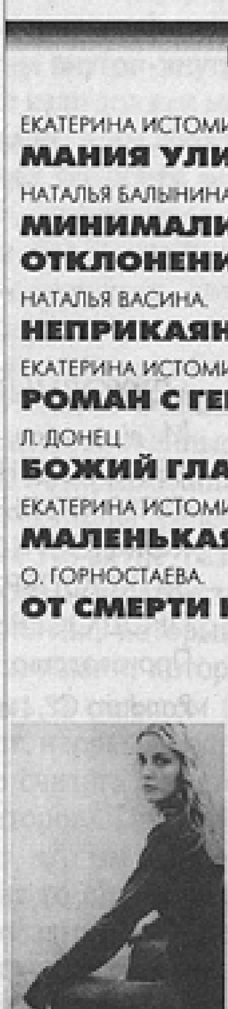
90 НАТАЛЬЯ ВАСИНА. **НЕПРИКАЯННЫЕ**

92 ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА. **РОМАН С ГЕРОИНЕЙ РОМАНА**

94 Л. ДОНЕЦ. **БОЖИЙ ГЛАС**

95 ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА. **МАЛЕНЬКАЯ АСАЛЬ**

96 О. ГОРНОСТАЕВА. **ОТ СМЕРТИ К РОЖДЕНИЮ**



98 СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

ДМИТРИЙ ГЕНЕРАЛОВ. **КОНЕЦ ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ** 98

ГЕОРГИЙ РАМАЗАШВИЛИ. **НЕСКОЛЬКО ИНТЕРВЬЮ ПО ЛИЧНЫМ ВОПРОСАМ** 110

124 ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ

124 ШАРЛЬ СПААК, ЖАН РЕНУАР. **ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ**

156 «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. **ТАТЬЯНИН ДЕНЬ** 156

170 ФИЛЬМОГРАФИЯ

172 SUMMARY

«Духовные голоса» — фильм-язык. Фильм — развернутая демонстрация языкового аппарата, изобретенного режиссером Александром Сокуровым. То есть в известной степени *теоретический* фильм.

О том, *как* он сделан, каковы механизмы складывания и вычитания разных экранных и звуковых плоскостей, наложенных одна на другую, прежде чем перед нами явится в своей законченности плоть картины, можно говорить не меньше, а может быть, даже и больше, чем, собственно, о содержании фильма.

До определенной степени это «складывание» и «вычитание» и есть содержание фильма.

Этот фильм, так сказать, сентиментален в смысле отношения к профессии,

«ДУХОВНЫЕ ГОЛОСА»
(Из дневников войны. Повествование в пяти частях)
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР А.Сокуров.
ОПЕРАТОРЫ А.Буров, А.Федоров.
КОМПОЗИТОР Торо Такемицу.
ЗВУКООПЕРАТОР С.Мошков.
ПРОДЮСЕРЫ В.Фотиев, А.Медведев, А.Голутва, Рик Накано.
Производство: «Северный Фонд», «Ленфильм»,
Pandora C°, Ltd, Роскомкино.
1995.

ПЕТР ШЕПОТИННИК

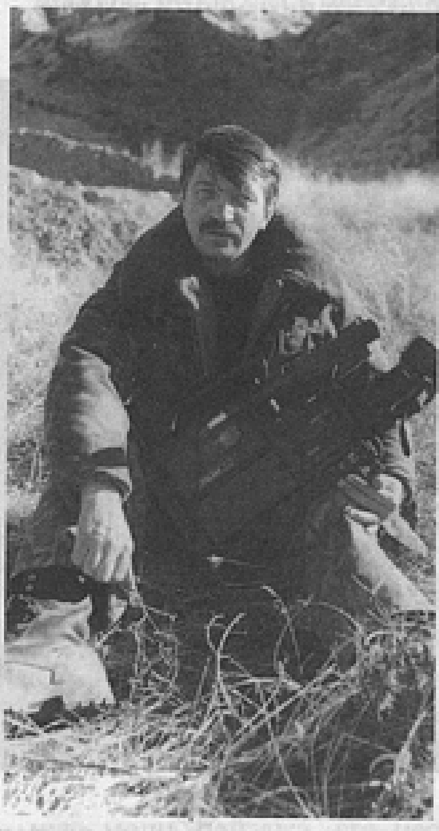
отношения автора к собственной роли. В годаровском понимании этого слова. Годар, кстати, не слишком любимый Сокуровым, любит драматизировать саму *операцию* по изменению, деформации реальности; кулинария *режиссуры*, процесс которой всегда присутствует в ткани годаровского повествования, то серьезна, то пародийна, то самопародийна.

У Александра Сокурова, особенно в «Духовных голосах», все, конечно, по-другому, но насыщенность ткани *приемом* и тут беспредельна.

К примеру, вся первая часть этого более чем пятичасового фильма — это *как бы* один кадр.

Говорят: «внутрикадровое пространство», «внутрикадровый монтаж». У Сокурова это своего рода внутри-внутрикадровый монтаж.

Не кадр должен меняться, привлекая наше внимание, а мы должны меняться, чтобы заметить-таки эту почти *незаметную*, на уровне клетчатки *изменчивость* кадра. *Изменчивость* эта, как ни парадоксально прозвучит, рождает сюжет *постоянства*, которое для Сокурова гораздо предпочтительней динамики.



А.Сокуров на съемках фильма «Духовные голоса»

Ну, а Моцарт, Бетховен и Мессиан, чьи образы возникают в закадровых монологах Сокурова, и есть те постоянные величины, которые соразмерны с открывающимся нашему взору аскетичным, похожим на трепещущую гравюру пейзажем.

Все это вкупе, разумеется, вызов.

Призыв к переустройству нашего аппарата восприятия, который заряжен холостой динамикой жизни, который привык по-рабски следовать за сюжетом (сюжета здесь, строго говоря, нет, нарративность сведена к нулю, если только не считать сюжетом рассказы о жизни композиторов). Призыв к обострению зрения[1].

То, что мы видим в первом кадре — белесо-серые то ли облака, то ли горы, буроватое небо, еле заметная фигура человека, пересекающего экран, нежаркое зимнее солнце, лениво опускающееся за горизонт, костер, дым над костром, — вся эта картина, в которую мы погружаемся практически весь фильм, в сущности есть содержание и последнего кадра. (Если не принимать во внимание крупноплановый кадр спящего юноши, по-видимому, солдата, — сначала на кульминационной коде бетховенской симфонии, а затем в финале.)

Можно, конечно, прибегнув к литературным описаниям, более подробно развернуть на бумаге всю предметную среду этого кадра. Но, развернув, мы вступим в конфликт с аскетичностью заданного образа и одновременно упустим из вида

КАМНИ

---

[1] Не случайно рассказчик призывает нас прислушаться к мессиановским аккордам, напоминающим ему «самонастраивающееся фортепьяно». Вот и мы здесь должны «самонастроиться», гармонизировать изрядно разбитый жизнью — как разбивают струны рояля — аппарат восприятия.

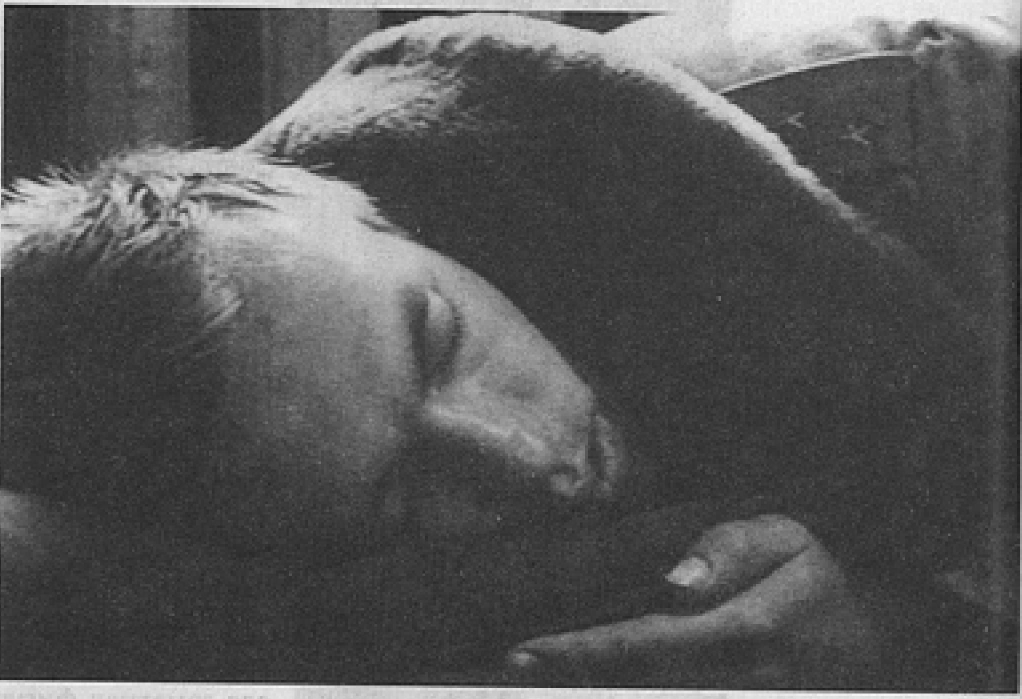
такой компонент, как время, которое предстает перед нами с очень необычной стороны.

Сюжет фильма, как правило, выстраивает время обманное, спрессованность которого искусно маскируется придуманными еще Аристотелем драматургическими приемами. Здесь время, напротив, словно вытянуто по горизонтали. Сокуров словно подчеркивает, что *кинематографического* времени для того, чтобы постигнуть открывшуюся перспективу, нам недостаточно. То есть время здесь тоже демифологизировано.

Время существования такого кадра вызывающе несоразмерно (если опять же исходить из привычных кинематографических характеристик) визуальному его наполнению. Сокуров, отнимая у кадра идею движения, придает образу свойство вызывающей, радикальной *непротиворечивости*.

(Более того, иногда кажется, что в отдельных элементах этого пейзажа время разное. Где-то по краю кадра оно застыло, а в его сердцевине — теплится и дает о себе знать.)

Все это рождает странный и очень сильный, не сравнимый ни с чем уже не эстетический, а медитативный эффект.



«Духовные голоса»

Больше пяти-десяти минут в один прием человек, наверное, не привык смотреть даже на визуально активные живописные полотна, а на этот кадр-картину мы смотрим не пять минут, а пятьдесят.

Чувственная ортодоксальность такого протяжного аккорда вдруг рождает в нас почти патетическое чувство.

Аккорда-увертюры.

Далее, в остальных четырех сериях, мы узнаем о том, что же, помимо начального пейзажа, включил Александр Сокуров в свои таджикские дневники, словно всмотревшись, вглядевшись в эту натуру в течение вступительных пятидесяти минут.

Одно уже временно́е расстояние между началом первой серии фильма и его финалом монументально.

Про фильм, про его сюжет обычно говорят: «бежит» или «стоит на месте». Про фильм «Духовные голоса» я бы сказал: «лежит» или «возлежит».

Перед нами груда насыщенного, просквоженного звуками пятичасового пространства, из которого словно выкачано время.

Александр Сокуров сначала с оператором Александром Буровым, затем один, затем с оператором Алексеем Федоровым на таджико-афганской границе.

Горы. Горы. Горы.

Камни. Земля. Лица.

На нас смотрит солдат. Чуть влево, не в камеру. Он щурится от солнца.

И всё.

Пыль. И всё.

Группа пограничников на БМП.

Лицо на фоне гор.

Крупно: глаз мудрой овчарки, устроившейся погреться под койкой.

Пепельница. Погоны. Пачка сигарет «Прима».

Лоб спящего солдата. И всё.

Где-то слабым отголоском перекатывается мелодия Такемицу. И еще какие-то звуки.

Вообще звуки здесь одерживают эстетическое первенство. Если, работая над изображением, Сокуров пытается даже погасить надмирную мощь пейзажа, его неотменимую величественность, то звуки здесь опоясывают наш слух с невероятным упорством. Здесь уже упомянутые и Моцарт, и Мессиан, и еще что-то абсолютно неуловимое, полуматериальное, существующее в каком-то запредельном осязательно-чувственном режиме.

«Духовные голоса»

Кстати, тоже признак зависимости автора от пространства. *Движению,* которое регулируется временем, такой звук не нужен, он будет это движение разве что замедлять.

В «Духовных голосах» каждая звуковая точка многоаспектна, развернута вглубь, оплодотворена нюансами — мы слышим то, что не слышим в жизни, опять же из-за того, что находимся во власти движения, будучи подчинены бегу времени. Здесь нам дают возможность *расслышать* то, что умещается в секунду, в долю секунды.

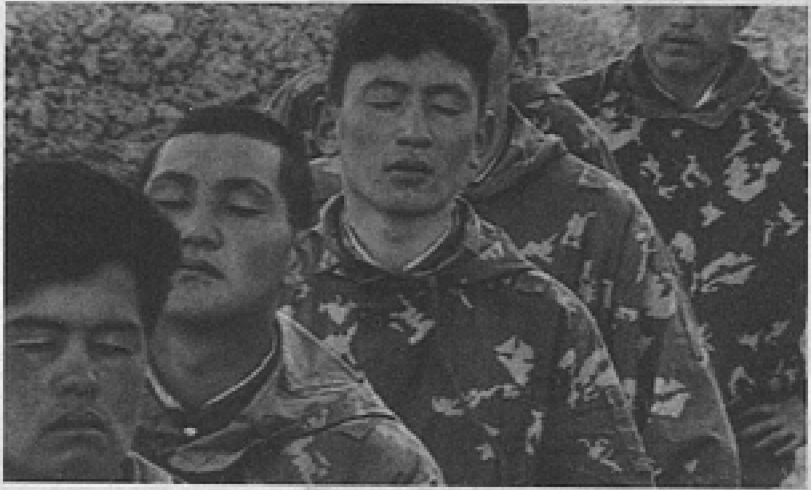
Вообще в «Духовных голосах» все данное поначалу в своей натуралистической обнаженности, «всырую», начисто очищено от традиционных способов бытования на экране. Все, что здесь представлено —

«Духовные голоса»

вот дым от костра, вот танк, вот блик от солнца, вот утренний развод солдат, вот камера совершает вместе со взводом пограничников пас в духе «синема-верите» — «пролезает» через колючую проволоку, — все это, казалось бы, более чем натуралистично.

Но это натуралистичность не столько бытия, сколько пауз между его спазмами. Фильм и залегает в этих паузах, как облака над плато между горами. При поверхностном взгляде кажется, что вся эта эстетика взята отсюда, у этой природы, которая не приручена человеком. Но это образ не *покорения*, а образ *недостижимости* этих гор, признак авторского смирения, нежелания подвергать этот пейзаж, его раз и навсегда установленную данность своему визуальному насилию.

Вообще кажется при сосредоточенном взгляде на этот пейзаж — восхождение на гору есть не что иное, как наивное уподобление Господней высоте. Сокурову, естественно, не до этого «альпинистского» стиля мышления. И херцоговские идеи схваток сверхчеловеков со сверхчеловеческими стихиями, которые очень часто находили прибежище в кинематографе, не для Сокурова. Мощь стихии в ее несуетности, ее всеохватность застрахована от малейших человеческих посягательств.



«Духовные голоса»

В этом, кстати, один из ключей к этой картине, которая — по сюжету — о том, как люди воюют друг с другом. Не случайно то, что он не показывает, *как* это происходит, показывая, *как это не происходит*.

Странный фильм — камера присутствует не просто «на», а «в» природе, она совершает свои зримо-незримые пасы, чтобы вобрать в себя пространство: так набирают воздух, чтобы погрузиться под воду, на дно, и — выпустить его.

Собственно, из этих «вздохов-выдохов», медлительных, протяжных, не терпящих никакой форсировки, и скроено полотно фильма.

Тишина.

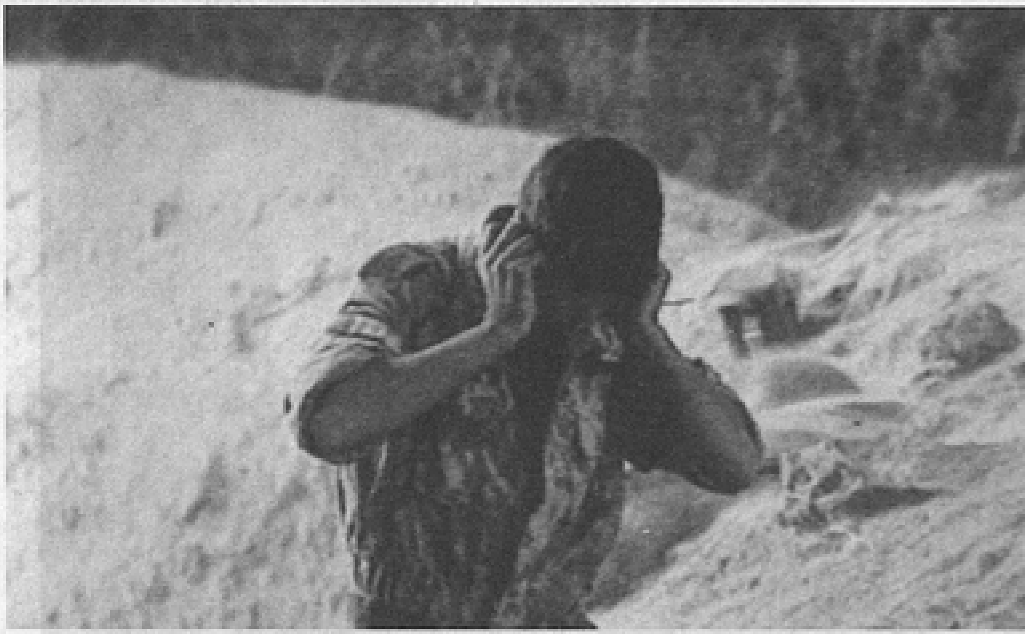
Сокуров настаивает на том, чтобы мы к ней прислушались. В этом настаи-

«Духовные голоса»

вании на физиологических ощущениях, усиленных эффектом Dolby stereo, есть что-то уже от виртуальной реальности, которая активнее, чем традиционное кино, наивно умещавшееся на плоском экране (и только-то!), настырно вторгается в наш разум, опоясывая череп шлемом. В этом смысле «Духовные голоса», как никакой другой отечественный фильм, — up-to-date, фильм, снятый именно в 1995 году. Только новейшая технология для автора — точка отсчета, а не цель.

Особенность метода «Духовных голосов» объясняется еще и тем, что фильм снят на такой сверхнатуралистической технике, как «Бетакам». На технике *телевизионной,* запрограммированной на информацию, а не на образ. Причем, этот утилитарный реализм «Бетакама» гораздо реалистичней, чем реализм кинокамеры, которая в большей степени *инструмент.* «Бетакам» — менее инструмент, он уже сам по себе *субъект* съемки, он, благодаря заложенным в него изначально техническим характеристикам, добавляет *от себя* нужную резкость, проработку цвета и даже высматривает в жизни такие подробности, какие и не снились взгляду обыкновенного человека.

И это, безусловно, может льстить ремесленнику, может нравиться потребителю ремесленной эрзац-культуры (клипы, видеосериалы и проч.). Все это не может нравиться художнику. Тем более такому, как Сокуров. Ему важно сохранить свою субъективность, устранить даже малый намек на стандартизацию изображения.



«Духовные голоса»

Что Сокуров и делает, борясь с бездушно-информационной сутью «Бетакама», его способностью уменьшать чувство эстетического[2].

Сокуров кинематографизирует «Бетакам», изгоняет из него электронный абсолютизм. Возможно, в этом стремлении есть что-то донкихотовское, своего рода романтизм метода. Автор не так самонадеян, чтобы объявить сделанное документальным фильмом про ребят на афганской границе. Он, Сокуров, знает, что увиденное — еще не документ. Он вообще не доверяет идее документального, он доверяет лишь идее собственного зрения. Горы. Облака. Озера.

---

[2] Кстати, вся эта доведенная до исступления лихорадочность стилистики видеоклипа и есть чисто рефлекторная реакция клипмейкеров на сверхнатурализм «Бетакама» или пленки, стилизованной под «Бетакам», и порой чувствуешь, как компьютер, умея все — достать из своей памяти любой стиль, любой цвет, любой монтажный стык, тасуя это в невероятных нелинейных сочетаниях, — не рождает никакого художественного эффекта.

Не через запятую, а через точку. Танк. Бабочка. Танк и бабочка. Черепаха. Солдат смотрит в бинокль. Кузнечик. Минное поле. Жарко. По радио — «Скорпионз» и Буланова.

Оказывается, самый эстетский фильм 1995 года можно снять в каптерке. Дремотно-длинные микшера, переходы из одного кадра в другой — словно один кадр долго закрывает глаза, а другой — открывает.

Это вообще один из излюбленных приемов Сокурова, кстати, не временной, а пространственный.

Прямой монтаж всегда служит фиксации времени — он сокращает путь одного кадра к другому, симулируя смену временного режима. Это своего рода метафора тиканья часов. Микшер заслоняет это тиканье. Он растягивает время, делает его аморфно-отвлеченным, слепляя разные его микрочастицы в единый ком.

Итак, перед нами пять часов жизни солдат, ожидающих войны на границе с Афганистаном. Ожидающих смерти.

Пять часов пространства их жизни. Пространства, в котором, кстати говоря, не проведено никаких границ. Здесь не педалируется момент, так сказать, *прямой и явной угрозы.* Это не документальный триллер, это антистрингеровский фильм.

«Духовные голоса»

Стрингеры вынашивают моменты политических обострений, они *ждут*, когда начнут убивать, жечь. Ждут экстремального. В каком-то смысле Сокуров ждет, когда это экстремальное закончится, хотя оно время от времени напоминает о себе трассирующей пулей. В этом мнимом спокойствии есть что-то от ожидания извержения вулкана. Ожидания *неизбежного.* Иногда его ждут годами. Иногда ждут вот так — пять часов.

Сокурову удалось передать это напряжение.

Просмотрите кинохронику XX века, и вам покажется, что вся наша история состоит из сплошных убийств, смертей, коронаций, извержений, низвержений, сходов, осечек, трещин, наводнений, землетрясений, похорон, свадеб, — история жанрируется, представая перед нами то детективом, то триллером, то комедией.

И отдельные ее моменты тоже жанрируются: Белый дом-1, Белый дом-2 — суть два отлично продаваемых триллера, очень кинематографичных, благо само это здание красуется как раз на глазах у московской редакции CNN — как на отменном широкоформатном экране.

Сокуров упорно пытается перестроить наше зрение, а с ним и вообще отношение к процедуре зрения.

В этом смысле «Духовные голоса» — акт сколь эстетический, столь и философский.

Пространство «Духовных голосов» кинематографично и некинематографично одновременно.

Некинематографично, потому что: а) фильм не может идти пять часов, б) в нем нет человеческих отношений, в) значит, нет сюжета... т.д.

Однако это просто вызывающе новый тип кинематографичности, хотя я вовсе не уверен, что автор в принципе расположен к этому термину (кинематограф в последнее время, побратавшись с утилитарностью телевидения, впал в зависимость от него и очень сильно себя дискредитировал).

Я вообще исхожу не из терминологии (ее по отношению к фильму Сокурова мне порой даже не хватает, настолько фильм нов по сути): терминологию, кстати, можно всегда изобрести, и ею часто обрастают, увы, очень дурные фильмы.

Я исхожу из частного человеческого впечатления.

«Духовные голоса»

Танк, бабочка, черепаха. Птица, на проводе. Буханка хлеба. Лицо неизвестного мне солдата. Его плечи, как горы. Он ест из котелка и улыбается нам. Дым спиртовки под Новый, 1995 год.

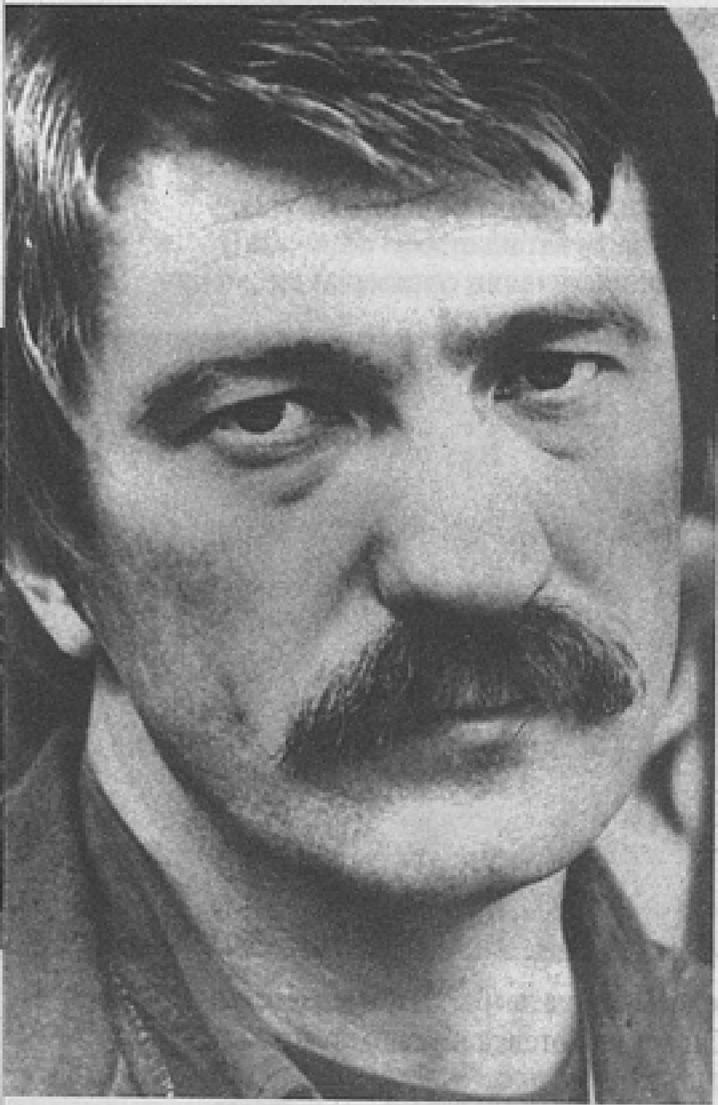
Небо. Костер. Моцарт.

Все это прорисовано, укрупнено авторским зрением до каких-то ранее недостижимых *духовных* пределов, о которых этот парень и не подозревает и к которым автор призывает идти нас.

Сокуров возвращает нам это почти по Прусту уничтоженное *временностью времени* пространство, отнятое у нас политиками, привыкшими драматизировать жизнь и проводить границы между горами.

Он возвращает этому пространству его тяжесть, его значение, его плотность. Взгляд Сокурова взыскующ, он ничем не любуется, но он очень любит этих людей, и единственный способ выражения его любви — сделать так, чтобы каждый миг их духовной жизни был предельно материален.

Фильм «Духовные голоса» принадлежит к числу произведений, которые требуют не только критического, но и авторского комментария, и мы пригласили Александра Сокурова в редакцию, где он дал своеобразную пресс-конференцию для сотрудников журнала.
Перед началом беседы Сокуров показал свою новую картину «Восточная элегия», так что вопросы касались и этой сделанной по заказу японской телекомпании NHK работы.



АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

«Искусство кино». Существует ли некий внешний посыл, когда вы с игрового кино вдруг переключаетесь на документальное? Очевидно, что сейчас у вас идет документальная полоса, хотя, конечно же, очень трудно жестко разграничить игровое и документальное, особенно в картине «Восточная элегия», поскольку непонятно, где та грань, которая отделяет выразительность игрового кино от реального факта. Фильм «Духовные голоса» ближе к документалистике в традиционном ее понимании. Так как же происходит переключение? Осознанно? Или неподконтрольно, в результате внутренней эволюции каких-то подсознательных процессов?

Александр Сокуров. Скорее — последнее. Есть какая-то непрерывная жизнь внутри. Когда делаешь, скажем, игровую картину, параллельно может существовать исходный документальный замысел. Любая идея поддается реализации в разных формах. На основании, к примеру, «Восточной элегии» можно сделать чисто игровой фильм. Это как бы проект сюжета для игровой картины, которую нужно было бы только немножко расширить по границам, какие-то еще обстоятельства добавить, углубляющие самое эту жизнь в кадре.

Я даже не знаю, какова природа этого замысла — игровая или документальная. Для меня градации этой нет. Само разграничение документального и игрового как бы вне моей природы. Это не значит, что для меня все персонажи в документальном кино — актеры. Напротив. Все персонажи игрового кино для меня — не актеры. По сути своей. Не потому, что кто-то может выполнить игровую задачу, а кто-то не может, не потому, что есть какие-то образы или обстоятельства, которые нельзя реализовать силами актера, — не в этом дело совсем. Все как-то одновременно существует.

«ИК». А почему вы выбрали именно таджикский материал? Ведь замысел явно не публицистический. В фильме ничего нельзя объяснить только гражданским чувством. Дело, видимо, опять же во внутреннем поиске?

А.Сокуров. Ситуация не совсем чистая. Не такая чистая, как мне хотелось бы. В «Духовных голосах» слишком много истории, историчности. Вообще когда присутствует «слишком много истории» — это претензия, и это меня начинает раздражать, волновать, беспокоить.

Замысел был абсолютно художественный, но реализация его возможна, к сожалению, только на фоне историческом. Это смертельно для искусства, я считаю. Если на пути у тебя стоит историчность — это катастрофа, это очень трудно преодолевать.

«ИК». Тогда зачем же вы выбираете такой материал, в котором «катастрофическая историчность» заведомо будет основой в вашей работе?

А.Сокуров. Дело в том, что я, конечно, что-то выбираю, но что-то выбирает и меня. Что-то выше моих возможностей, я пытаюсь это преодолеть, и, знаете, художественная мысль, идея рассредоточивается по такому огромному пространству ситуации, что ее очень трудно вычленить, собрать. Я все время пытаюсь ее поймать, как бы очистить, но это очень трудно сделать. Вот «Духовные голоса» — своеобразная ткань, в которой должна проявляться определенная тема. Она лежит где-то на глубине: Россия и азиатская жизнь. Эта жизнь сопровождала Россию всегда и, к сожалению, еще долго будет ее сопровождать.

Я очень хотел посмотреть или прочувствовать, что это значит для человека. В свое время, ну, несколько лет тому назад, организовывалась поездка в Афганистан. Это давно было, там еще шла война, потом по целому ряду обстоятельств поездка не состоялась. Тогда был первый рывок, первая попытка войти в это пространство. Вторая попытка была, когда нас остановили по дороге в аэропорт. Предстояла картина — как бы диалог с Саддамом Хусейном. Это было связано с идеей мусульманства, восточного культа, вообще с идеей такого глубокого религиозного мотива и масштабного злодейства. Начались американские бомбежки, было закрыто все пространство, и мы не могли туда попасть. Не получилось. И вот появился Таджикистан.

ВОСТОЧНЫЕ ЭЛЕГИИ

Часть моей жизни связана с Азией. Я жил в Азии, еще будучи школьником, и это смешение национальностей, смешение национального мне кажется очень важным мотивом. Вообще национальное, этот аспект жизни — жизни культуры, чувств человека, уверен, имеет огромное значение. Когда мы жили в Средней Азии, то я видел, какие мы все разные — русские, немцы, туркмены, азербайджанцы, грузины, армяне, — все, кто жил в этом регионе. Какие все на самом деле разные! Как мало между нами было общего, и как много в какой-то определенный момент возникало проблем при общих формальных связях. И эта связь странная, которая складывалась и существовала между людьми и в моем представлении, — загадка. Загадка национального всегда имела для меня огромное значение. И почему-то очень давно меня начала беспокоить русская экспансия — что это такое? Что вообще такое российская энергетика? В частности энергетика российского искусства? Какой ценой приходится платить за эту энергетику? Что она несет с собой? Я очень хорошо помню, что я еще тогда пытался это понять. И сейчас тоже пытаюсь.

«ИК». Но какой-то ответ, сделав «Духовные голоса», вы получили?

А.Сокуров. Не знаю, может быть, ответ и есть какой-то, я еще не успел его сформулировать. Могу только сказать, что самое серьезное ощущение, которое у меня возникло, — ощущение, когда я летом остался один. Там, в Таджикистане, так случилось, что мне пришлось остаться одному, когда шли боевые действия. Знаете, вот эта ситуация, когда ты понимаешь реально, что тебя к концу дня может не быть, дорогого стоит. И вот то, как ты сам с собой живешь в этой ситуации, когда утром начинается бой, а все знают опыт 12-й заставы, которая была жесточайше вырезана...

Вот эти часы... Может быть, только Хемингуэй про них что-то знал. Мне было важно, как я себя вел в этой ситуации, чтобы мне за себя не было стыдно перед профессионалами, которые работают с оружием. И чтобы тем, кто будет рассказывать обо мне, тоже было не стыдно, и тем, кто будет это слушать.

На самом деле когда оказываешься там, то в первую очередь начинают срабатывать тормоза. Не ускорение, не желание двигаться с большой скоростью, а желание тормозить. Потому что понимаешь, что та степень доверия, которая оказывается тебе, когда там находишься, такова, что важнее не снимать, чем снимать. Самое важное — не снимать. Человеку тяжело, он грязный, он отвратителен сам себе. Никакого героизма в этом нет. Ребята прекрасно все это понимают, и не такую память о себе хотят оставить. Уж если что, то ребята хотели бы, чтобы их не такими увидели их родные и близкие. Уж явно не такими, каковы они там, в окопах, в этой борьбе отвратительной.

Теперь я знаю, что это я снимать никогда не буду, хотя я понимаю, что был бы документ, которого никогда не было, никто никогда такого еще не снимал. Говоря формальным языком, этому материалу цены бы не было, но это безнравственно — на человека нельзя смотреть всегда. Даже если он позволяет смотреть. Ты видишь как бы краем глаза — поведение, состояние. А вообще войну снимать нельзя. Это для меня абсолютно очевидно. Репортажи делать нельзя. Хотя это совершенно невозможная для осмысления проблема.

«ИК». И все-таки именно на этом материале возникает искусство. В картине есть потрясающие кадры, и даже невозможно понять, как они сделаны технически.

А.Сокуров. На самом деле все просто. Когда мы летом прорвались в Таджикистан, там уже шли бои, все было уже довольно сложно. Для меня, говоря профессиональным языком, первая задача была не хроника, не документальное кино, а качество изображения. Композиция, цвет, движение, темпы, ритмы, пространство, ну и доброе отношение к человеку, идеальная интонация.

Поэтому мы просто взяли с собой специальный операторский кран и через минные поля, через горные тропы поднимались в горы на виду у всех и там на сопках сидели. Рядом с краном, с грузом шла цепочка автоматчиков. Мы поднимались туда, потом заряжались, шли в окопы и на виду у всех начинали работать. Камеру прикрепляли к крану и работали. Ребята не обращали внимания на то, что тут происходит. Если что начнется, ну и что? Мы знали, куда приехали. Нам повезло, что этот период работы совпал с затишьем. Все понимали, что вокруг сгущается обстановка, становится все сложнее, но пока еще в открытый бой противник не шел. Однако они за нами наблюдали, по радиоперехвату говорили, что там что-то странное, какие-то ненормальные люди. Может быть, новое оружие? А мы просто жестко, серьезно, профессионально работали.

«Восточная элегия»

«ИК». Как же быть искусству рядом с такой трагической фактурой? Документальное кино — начиная с Якопетти — уже не один раз сталкивалось с подобными этическими проблемами.

А.Сокуров. Да, это всегда очень сложно. Этот закон каждый определяет для себя сам. Я уже сказал, как я к этому отношусь. А другой режиссер скажет: ты не снимал, когда были такие события, да как же ты мог? Почему нельзя? Можно. Они же сидят в окопах, они же знают, где они находятся. Ты сидишь там два месяца рядом с ними, все к тебе привыкли. Какое ты имел право не снимать?

Но для меня такое невозможно. Есть какой-то и внутренний тупик. Я просто не знаю, как мне глаза поднять на человека, если я это сделаю. Это моя личная проблема, и я ее буду сам решать. Никто мне не поможет ее решить, никакая профессиональная поддержка не сможет с меня снять ответственности, которая является моей личной ответственностью. К тому же внутри у этих ребят — там, на войне, — накопилось такое справедливо циничное отношение к тем, кто пытается каким-то образом стать рядом с ними и от их реальности, их жизни что-то получить лично для себя.

Я признаю за людьми, за обществом право не доверять искусству, потому что большая часть людей искусства в конце концов скатывается на спекуляцию. Тут уж ничего не поделаешь. Интуитивно люди понимают и чувствуют, что их начинают обманывать.

Искусство как бы насильно занимает в обществе свое место. Общество искусству это место освобождает, но художники вдобавок локтями раздвигают пространство. Силой своей энергии, знанием некоторых социальных законов просачиваются, раздвигают тесные ряды. В этом смысле чем меньше искусства в обществе, тем лучше. К сожалению, существует огромное число художников, в первую очередь американцев, которые расчленяют, расщепляют общество постоянно. Сокрытое камерное состояние души превращается в щепки в американских фильмах. То же и в телевидении без границ.

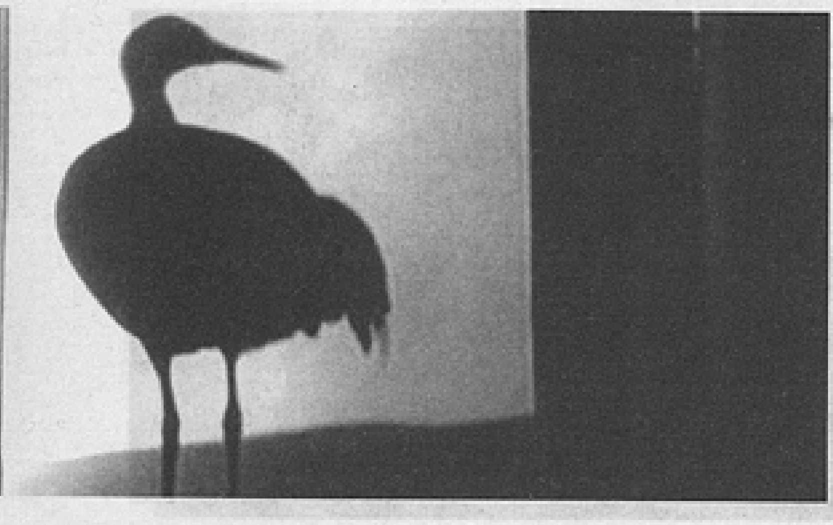
«ИК». Что для вас значит название «Духовные голоса» в соотношении с той реальностью, которая показана на экране? Ведь это в основном бытовой пласт жизни. Вот они, люди в кадре, сидят, ждут, вот справляют Новый год, опять ждут...

А.Сокуров. Мне хотелось бы, чтобы название картины стояло в стороне от фильма, чтобы оно давало ему какое-то новое пространство. Название не должно определять содержание, давать код, шифр. В кинематографе, мне кажется, у названия совсем другая функция, в отличие от музыки или литературы. Оно должно помогать в чем-то другом.

Я не могу это словами определить. Название — это как некая анестезия, некое обезболивание для восприятия картины. Мне кажется, нужно помочь как-то тем людям, которые тебя не знают, может быть, тебя не любят или вообще никогда не обращали на тебя внимания.

Режиссер — это незваный гость, он никому не нужен. Мне приходилось не раз это говорить, и я считаю, что это страшная цена, которую каждый из нас, зрителей, платит за искусство — часами своей жизни. Тут ответственность до такой степени велика, что даже невозможно определить ее масштабы.

Вообще визуальное искусство — или, если можно так сказать, визуальные формы — в наше время набирает все больше и больше гордости, амбициозности, обрастает атмосферой, какими-то рюшечками, украшениями, манерами, при этом теряя свое достоинство. Чем больше фестивалей, к примеру, тем меньше кинематографа. Это как закон. Вопрос не только в чудовищном, отвратительном растрачивании тех средств, какие могли бы быть вложены в дебюты, в собственно кино, вопрос еще и в энергетике, в количестве светской энергии, которая возникает вокруг кинематографа и которой и без того более чем достаточно. То, что ее становится все больше и больше, по сути разрушает основы интеллигенции.


«Восточная элегия»

Это самое тяжелое заболевание сегодня у части общества, которую мы называем интеллигенцией. Такая злокачественная опухоль, которую вылечить анестезией невозможно. Это катастрофа, просто национальная катастрофа. Одно дело, когда люди собираются музицировать в салоне, получают рукописную партитуру оперы Глинки, начинают ее разыгрывать и петь. Или когда из рук в руки переходят новые ноты романса Даргомыжского или Рахманинова. А другое дело, когда люди, которые должны жить мыслью, начинают тлеть словами (я не знаю, как иначе сказать). Это тяжело.

Вообще, мне кажется, сейчас очень важно обращать внимание на то, что в кино уже сделано. Что такое «Аталанта» Виго? Что такое Флаэрти? Насколько эти вещи фундаментальны? Я-то считаю, что в кино сделано на самом деле так много! Фундаментальные вещи существуют. Теперь — период индивидуальности. Период ракурсов. Период самоотверженности и какого-то заклания даже не души, а жизни собственной. Вот какой период. Вопросы пластики формы уже ровным счетом не имеют никакого значения. А если идут о них разговоры, значит, мы просто забыли о том, что уже сделано. Это все равно что в математике славить людей за то, что открыт закон умножения: дважды два — четыре. Нелепо восхищаться монтажом какой-то картины. Я еще раз говорю, что «Аталанта» Виго уже сделана. Атмосфера, настроение, нравственный характер — все уже было.

«ИК». Тем не менее в других интервью вы говорили, что язык кино еще не создан. Значит, есть что делать кинематографу вообще и вам, в частности? И еще: вы говорили, что после «Тихих страниц» отчетливо ощутили, что закончился какой-то период вашей художнической жизни и начался новый. Если иметь в виду «Духовные голоса» и то, что мы видели сегодня — «Восточную элегию», в чем для вас новизна этого периода?

А.Сокуров. Я говорил не о кинематографе. Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Чисто кинематографическое мне совсем не интересно.

Действительно, мне кажется, что язык кино еще не создан. Нет алфавита, нет грамматики как четкого и проверенного свода жестких правил. Но, может быть, я не прав, когда считаю, что язык должен возникнуть, как по известной лингвистической схеме: алфавит, буквы, слова, предложения и так далее. Такое искусство, как искусство кино, может развиваться спонтанно, какими-то агрессивными выпадами. Вдруг вообще — взять и возникнуть — не мотивировано. Может быть, кинематографу ближе тот принцип, по которому развивалась живопись.

Но главное: трагичность кинематографа. Несвобода кинематографических личностей, разные проявления этой несвободы, несвобода психологическая, страх перед обществом. Посему существуют катастрофическая засоренность и анархия в эстетике, ее нестабильность, ее неакадемичность.

Слишком мало личностей в кинематографе. Дело даже не в возрасте кино — может быть, и не нужно искусству существовать триста — четыреста лет, чтобы оно сформировалось. Но все же какой-то порок в кино был. В эту генетику при зачатии был занесен какой-то вирус. Если предполагать, что кинематографическая мысль возникла по Божьему наитию, то потом что-то произошло, какой-то из черных ангелов подглядел момент и до того, когда это варево дошло до стадии кипения, передал кинематограф явно не тем — ну, французам в данном случае. Явно не тем было передано право этого младенца выхаживать. Я считаю, что чем моложе, чем слабее существо, тем в более академических формах оно должно развиваться. Надо бы кинематографу появиться на Востоке, конечно. На Западе общество быстро взяло под контроль искусство кино. Заставило себя обслуживать. А кинематографисты не выстояли.

«Восточная элегия»

Да и общество не требует от режиссера аскетизма, твердости. Эти качества обществу не нужны. Твердость раздражает, злит, и обладающих ею людей общество выталкивает. Как оно, скажем, живописцев выталкивает: в особую сферу — как бы не замечая, помещает в подвалы, в запасники. А режиссера можно только уничтожить. С ним нельзя иначе. Уничтожить — или физически, или создав такие условия, когда он либо сопьется, либо войдет в связь с какими-то общественными слоями, которые тоже в конце концов нивелируют его.

Вот почему, конечно, прежде всего важны личности. Но таких людей, как, скажем, Эйзенштейн, бесконечно мало. Единицы.

«ИК». А что для вас пропорция времени в кинематографе? Вот в «Восточной элегии» сорок экранных минут, и то вы считаете, что просмотр фильма забирает эти минуты из жизни человека и их никогда не вернуть. Но что тогда пять серий «Духовных голосов»? Или, предположим, первая серия, которую фактически полностью занимает один-единственный план? Понятно, что должно возникать духовное напряжение, и все же?..

А.СОКУРОВ. Это ужасно. Но, понимаете, мне кажется, что всегда нужно искать какие-то аналоги в литературном труде, потому что это основа, на которой все мы существуем. Кинорежиссеры тоже складываются, формируются через литературу.

Когда я читал Фолкнера, мне было очень тяжело. Но почему? Что это? Проблема стиля, проблема моей психофизики? лени? моей неразвитости? Или, может быть, я вхожу в сферу, которая находится за пределами моего мира, моего языка? Очень трудно читать этого гения века, пока ты физиологически не входишь в его темпо-ритмы, пока не начинаешь физиологически осваивать терминологию, связывать мысли. Сам процесс связывания философской мысли — глубоко физиологическое начало, а уже потом начинается высшая деятельность.

Высокая литература вертикально совершенна по своей природе. Вертикальность создает огромную тяжесть, потому что мы все стремимся снизу вверх, а фундаментальная литература — сверху вниз. Нам нужно преодолеть, нам нужно смирить себя, чтобы взлететь наверх, а потом отдать себя во власть литературы. Таков закон — в моем представлении. И сейчас я понимаю, что для того чтобы что-то сделать, нужно сначала написать предыдущие страницы. Чтобы это был труд, и, может быть, только на пятидесятой странице я смогу выразить то, что я хотел.

Ведь посмотрите, сколько потребовалось художественной энергии Чайковскому для того, чтобы возникла самая великая часть, знаменитая часть Шестой симфонии. Можно быть совершенно спокойным, слушая Чайковского, пока не возникает эта уникальная тема смерти. Или Двадцать четвертый концерт Моцарта. Или известная тема судьбы Бетховена. Надо пройти путь, чтобы это сложилось.

«Восточная элегия»

По аналогии с литературой, кино как бы предполагает такую романную форму, о которой я мечтаю и которую я в литературе люблю очень, но к которой я еще, может быть, в кино не пришел.

Картина «Духовные голоса» возникла, как проба этой, условно говоря, романной формы. Конечно, я ругаю себя за безмерность ее пространства, за продолжительность, но вот она такая появилась, к сожалению. Я просто надеюсь, что со временем в кино изменится технический характер отношений между зрителем и произведением, то есть появится возможность читать именно те страницы, какие тебе близки, как в книге. Я думаю, есть такие вещи в «Духовных голосах», от которых внутри у тебя все сжимается. В пятой серии, например, и в третьей.

Таков этап моего развития. А люблю я лаконичные формы. Я их вообще считаю гласом Божьим. Посмотрите, какие феноменальные, необыкновенные вещи есть у Пелешяна. Необыкновенные. А у Флаэрти? А «Голый остров»? Картина полнометражная, обычная, а кажется, какая огромная, бездонная!

Есть еще несовершенство физиологии автора. Для того чтобы создать какое-то произведение, нужно огромное количество физических сил, и это неправда, что чем произведение больше, длиннее, продолжительнее, тем больше нужно сил. Нет. На самом деле все наоборот: чем длиннее картина, тем больше возможностей у автора рассредоточиться в нейтральности художественного произведения.

Конечно, подобного надо избегать. Но есть такие состояния, которые очень глубоко замотивированы в состоянии физическом, и это никогда не надо сбрасывать со счетов. Это имеет для кинематографа огромное духовное и нравственное значение. Кино — не временное искусство. Время провоцирует главную агрессию режиссера, как это ни странно. И с помощью монтажа осуществляется вот эта режиссерская агрессивность. Ни в коем случае не должно быть установки, что кино — только запечатленное время. Невозможно это. Кроме того, что это такая, что ли, корректная ошибка, это просто невозможно.

Мы недавно несколько часов говорили с Юрием Борисовичем Норштейном — с необыкновенным художником — о том странном физическом объеме, который закодирован и осуществлен в живописи, когда его нужно, как пружину, отжать, освободить. И возникает межвоздушное пространство — то, что очень редко удается кинорежиссерам, поскольку очень часто они вообще не ставят такой задачи. Задачи очень сложной. Она отягощает нравственный замысел. Вынуждает совершать художественные, но подчас безнравственные поступки. Сложные художественные задачи часто толкают на художественную безнравственность. Я не знаю, как это объяснить.

Все это в конечном счете связано со школой — этической, художественной, профессиональной, — которая в живописи есть и в музыкальной культуре есть. Отсутствие такой школы в кинематографе, отсутствие огромного количества канонов — первый и главный порок кино как искусства. Наличие канонов — база и возможность, как мне кажется, чего-то очень существенного, очень важного. Только отсутствие этих канонов, этой прочности, скелета, в том числе и интеллектуального скелета, в кино позволило так масштабно распространиться американскому кино — этому хорошо сделанному видеотовару. В нашем кинематографе школа, по-моему, как раз возможна. Есть режиссеры, которые могли бы ее создать, какие-то для этого усилия потратить.

«Восточная элегия»

В истории живописи, да и в музыке, практически всегда появление крупного человека взращивает школу. Вокруг него возникают люди, которые существуют и в гуманитарном пространстве этого человека, и в пространстве производства, что имеет, конечно, огромное значение, потому что в той области, которой мы занимаемся (кино), именно производство заставляет постоянно решать нравственные проблемы, впрямую с искусством не связанные. А это просто невыносимо. Как мелкая тряска такая, как вибрация, которая разрушает, вызывает ужас и страх — страх перед решением моральной проблемы.

Я был в Японии. Проснулся от подземного толчка. Землетрясение. Мощь, сила некоей вибрации детонировала внутрь меня. Это ужас, ни с чем не сравнимый. Какое-то мгновение — ощущение, что громада обрушится, раздавит тебя. Так тоскливо, что вот ты в Токио, под развалинами, где-то там... ворочаешься, думаешь: все, все! С этим ужасом только и можно сравнить ужас перед решением нравственных проблем. Я не знаю как для кого, но для меня это мучительно.

«ИК». Вы говорите о литературе, о музыке и почти не называете никого из режиссеров, близких вам. Хотелось бы знать, смотрели ли вы перед тем, как браться за японскую картину, японское кино?

А.Сокуров. Мы с оператором смотрели только картину «Воюющий солдат» режиссера Х.Камеи, которую я для себя недавно открыл и которая очень много значит для меня сейчас. Этот фильм мало известен в самой Японии. Для меня он важен не эстетически. Эстетика на меня вообще не производит такого впечатления, чтобы это могло влиять на мою работу. У меня в памяти остается пространство и даже не физическое пространство — композиция, свет и так далее, — а пространство, внутри которого я испытываю какое-то чувство. Тогда я его запоминаю. И оно приобретает для меня огромную ценность.

Но вот японцы, которые смотрели японский вариант фильма, говорили: нельзя поверить, что это сделал русский режиссер. Я не знаю, почему. Я пять раз был в Японии, но хорошо, если я три слова знаю по-японски. Это просто лингвистическая моя бездарность. Когда мы с оператором Алексеем Федоровым делали эту картину, ни секунды у нас не было установки, что мы делаем картину в Японии, никаких акцентов, что вот мы русские, а собеседники, с которыми мы работаем, — японцы. И те вопросы, которые задавались, и характер разговора, который шел, — то же самое, как если бы я спрашивал своих соотечественников. Конечно, я уже потом понял, что в этом могла быть опасность, можно было вторгнуться в такое пространство особенного национального чувства, и это вторжение было бы равнозначно оскорблению, бестактности. Тем более что японцы очень нежные и очень корректные люди. Хотя очень сильные. Необыкновенно сильные.

«ИК». Вы вначале говорили о непреодолимой национальной разности людей. Между тем и «Духовные голоса», и «Восточная элегия» — это как раз стремление пробиться сквозь национальную особость, показать, что на экзистенциальном уровне, онтологически мы все одинаковы, не по психологическому типу, а на каком-то высоком уровне национальное отступает и нивелируется. И в «Духовных голосах» это есть, и в «Восточной элегии» с ее туманом, смывающим японскую графику. Обе картины совершенно изумительно сняты. Вы говорите о национальном, но в то же время ваши новые работы не случайно, видимо, основаны на самом, пожалуй, полярном и чужом для русского сознания материале.

«Восточная элегия»

А.Сокуров. Может быть, это получается именно тогда, когда ты осознаешь вот эту национальную разность. Если бы я был внутри японской культуры, я этого не осознавал бы, не возникало бы внутреннего уважения к этой дистанции, которая не является дистанцией создателя, а является дистанцией природы. Дело здесь не в Боге, а в Природе. Люди разные не потому, что Бог их создал такими, Природа их пересоздавала после Бога. Это она внесла поправки в нашу жизнь, в наше развитие. Господь-то создал нас одними, условно говоря, а Природа стала уже нас разнить, как-то к себе приручать, приводить в свой мир каждого из нас.

И пример в этом смысле — Япония. Японское искусство — это самое миниатюрное, самое крошечное искусство, которое вообще можно себе представить, и между тем это настолько поразительное, своеобразное искусство, у которого нет никаких аналогов даже ни с одной из стран Юго-Восточной Азии. Японцев не спутаешь ни с корейцами, ни с китайцами, ни с малазийцами, ни с кем. Национальное очень важно замечать, но и очень важно не позволять, чтобы тебя в этом смысле обманывали, потому что в искусстве возможно злоупотребление национальным. Но к японцам это не относится.

А вообще режиссура — это непрерывное существование рядом с самим собой, и это, конечно, мучительно. У меня было много вопросов к самому себе. Это были вопросы развития моей жизни, а не вопросы искусства. После Таджикистана, например, я по-другому стал воспринимать Гаршина, Толстого. Я теперь понимаю, каким образом человеческая нравственность может получить дополнительную энергию. Это не оттого, что ты выиграл бой. То, что я пережил, прочувствовал, важно не как драматургия, не как искусство, это были мгновения жизни.

Записала Л.Донец

Несмотря на то, что «Искусство кино» с неизменным и пристальным вниманием следит за всеми событиями, происходящими в петербургском кино, мы всеже решили в этом номере посвятить «ленинградской школе» целый блок материалов, дабы обобщить некоторые представления об особенностях развития ситуации на «Ленфильме». В отличие от опубликованной четыре года назад статьи Т.Москвиной «Глобальное кино» Петроградской стороны» («Искусство кино», 1990, № 7), где был дан единый, хотя и небесспорный, взгляд на опыт послеперестроечного «Ленфильма», сегодня мы не считаем возможным предложить читателю какую-либо единую, монологическую концепцию. Сегодняшний день «Ленфильма» мы попытались показать в скрещении весьма неожиданных, порой маргинальных взглядов, ракурсов и подходов: от классического видения нынешнего кино в контексте общей ленинградской традиции, предложенного С.Добротворским в беседе с Н.Сиривлей, до остро полемического взгляда Ю.Скрамтаевой, рассматривающей на примере ленинградского кино проблему квазиавторства; от вполне традиционной рецензии А.Шемякина на фильм Олега Ковалова «Концерт для крысы» до изощренно-модернистского эссе Зары Абдуллаевой по поводу двух «ленинградских» новелл из фильма «Прибытие поезда» или углубленного истолкования, коему петербургский критик Анжелика Артюх подвергает творчество своего мужа — режиссера-некрореалиста Евгения Юфита. В каждом из этих материалов — одна из многих возможных интерпретаций, описание различных аспектов и деталей происходящего в кино. Сложить их в целостную картину способно, наверное, только время.

ЛЕНФИЛЬМ

С.ДОБРОТВОРСКИЙ — Н.СИРИВЛЯ

МЕДНЫЙ ВСАДНИК «ЛЕНФИЛЬМА»

Наталья Сиривля. «Ленинградская школа» в постсоветском кино — понятие достаточно туманное, но все же имеющее под собой некую реальную почву. Ситуация на «Ленфильме» существенно отличается от общероссийской кинематографической ситуации. Многие разрушительные процессы, в частности процесс катастрофической депрофессионализации, здесь не получили большого развития. Все последние годы кино в Ленинграде развивалось если не наиболее динамично, то, по крайней мере, наиболее осмысленно в художественном отношении. Готовясь к нашей беседе, я заглянула в справочник и выписала около тридцати фамилий режиссеров разных поколений, которые так или иначе творчески проявили себя за прошедшие десять лет, поставив одну, две, три, четыре картины. Я уж не говорю о множестве талантливых и многообещающих дебютов. Одна только Мастерская первого и экспериментального фильма, которую возглавлял А.Герман, выпустила восемнадцать картин, и практически все они стали событиями в кинематографе. Возникает ощущение, что руководство «Ленфильма» в свое время сделало ставку не на финансовое благополучие, как на московских студиях, не на деньги, а на искусство. И этот выбор оказался более перспективным.

Кроме того, на «Ленфильме» действительно существует то, что можно назвать «школой»: творческая преемственность, какой-то общий кинематографический контекст. В Москве преемственность осуществляется в основном по генеалогическому принципу, в Ленинграде же — по принципу наследования культурной традиции.

Но говорить о ленинградской ситуации исключительно в тонах панегирика тоже нет оснований. Здесь, как и везде, налицо падение производства, разрыв связей со зрителем, кризис художественных идей... И обходить эти болезненные и сложные вопросы не стоит. Но сначала поговорим об истоках, о том, как все происходившее в последние десять лет связано с традициями «Ленфильма» советского.

Сергей Добротворский. Что такое «ленинградская школа»? Все попытки определить ее как некое новое направление в нашем кинематографе потерпели неудачу. Для этого не было достаточных оснований, как-то: стилевого единства, единства авторской позиции, новых способов организации материала...

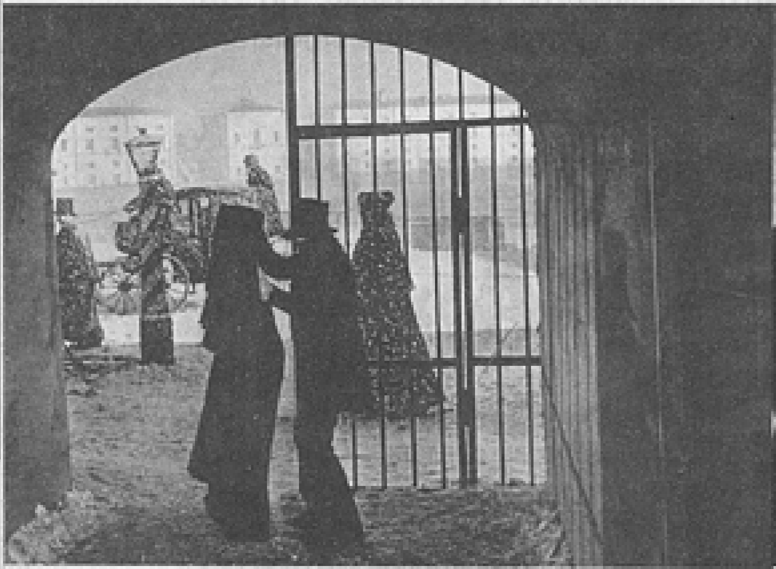
«Ленфильм» — действительно уникальное кинематографическое образование. Но его уникальность в другом. Обратите внимание: когда Ленинград вновь сделался Санкт-Петербургом, студия сохранила и свое советское название, и свою — несоветскую — фирменную марку — Медного всадника. Не отменено ни то, ни другое. Это весьма характерно и весьма символично. И если говорить о постсоветских временах, я убежден, что основная заслуга студии состоит в сохранении культурной преемственности.

Ленинградское кино последних десяти лет — это никакое не новое кино. Это продолжающееся в новых условиях кино старое. Старое ленфильмовское кино, взявшее все лучшее из того образования, которое мы называем «советской культурой».

Сейчас очень просто все отбросить, сказав, что советской культуры не было, а были семьдесят лет лжи, безгласности и репрессий. Но это абсолютно неверно. Советская культура была, как был и признанный во всем мире феномен советского кино. И внутри этого кино существовала особая ленфильмовская традиция, всегда несколько академическая, наследовавшая, в свою очередь, традициям русской культуры.

В этом смысле ключевой для истории «Ленфильма» является фигура И.Хейфица, который никогда, по сути дела, не ставил масштабных фильмов. То есть ставил, но вынужденно, в период малокартинья. А зрелый Хейфиц, начиная с «Дамы с собачкой», — это режиссер, работавший преимущественно в жанре каммершпиле, делавший поразительные картины, которые являют собой образцы авторского кино самой высокой пробы.

Традиция бытовой драмы, проходящая через всю историю питерского кино, — это вообще лучшее, что было в советском кинематографе. За исключением, может быть, монтажного авангарда 20-х годов.



«Шинель», реж. Г.Козинцев, Л.Трауберг

«Дама с собачкой», реж. И.Хейфиц

Кстати, 20-е годы на «Ленфильме» — это тоже нечто совершенно особое. Авангард в Петрограде существовал в неких смягченных формах. Здесь не было этого: стереть все и на руинах прежней культуры построить новую, светлую, романтическую утопию всеобщего счастья. Г.Козинцев и Л.Трауберг, начав с авангардистских экспериментов, почти сразу уходят в исторические декорации, в русский XIX век, работают с русской литературой, с наследием декабризма... А ведь все это вещи, авангарду не свойственные: авангард — стилистика современности, стилистика индустриальной эпохи...

Потом, в 30-е годы, когда наступает «золотой» сталинский век, — эпоха ангажированного кинематографа, те же Козинцев и Трауберг снимают трилогию о Максиме как авантюрное, жанровое кино. То есть социальный заказ вновь пропускают сквозь призму некоей культурной традиции. В данном случае — традиции бульварной романистики начала века, которая, в свою очередь, оплодотворила ранние киносериалы вроде «Тайн Нью-Йорка» («Подвигов Элен»).

Примеров много. Я хочу подчеркнуть главное: Ленинград — это город непрекращающегося культурного контекста. А Ленинград сегодняшний — это город, законсервировавший советскую культуру, советское сознание, советский менталитет.

Судьба «Ленфильма» укладывается в эту концепцию. И огромная роль в его сегодняшней повседневности, по моему убеждению, принадлежит А.Голутве — директору студии, который не позволил растащить ее по крохам, сохранил централизованную фабрику и в эпоху всеобщего финансового разгуляя неизменно придерживался строгой субординации между студией и Роскомкино. Он обеспечил ленинградским кинематографистам ту административную опеку, при которой советский художник только расцветает. А кто, собственно, такие сегодняшние художники? Советские всё люди.

Н.Сиривля. Итак, постсоветское кино на «Ленфильме» — естественное продолжение советского. Но какова все же генеалогия новейшего питерского кино?

С.Добротворский. Первое перестроечное пятилетие «Ленфильма» проходит под знаком двух мощных тенденций. Это, с одной стороны, «духовка» или «глобальное кино» Петроградской стороны», если пользоваться опре-

«Юность Максима», реж. Г.Козинцев, Л.Трауберг

делением Т.Москвиной. Его безусловным лидером является Александр Сокуров. И с другой стороны — «чернуха», идущая вслед за Алексеем Германом.

А.Сокуров по своему культурному генотипу целиком и полностью принадлежит к советской интеллигенции, унаследовавшей, в свою очередь, некоторые культурные традиции интеллигенции дореволюционной. В частности традицию «партикулярного потребления искусства с идеями». Музыкальные вечера, журфиксы, «Остров мертвых» Бёклина, «Снежная маска» Блока, некая обыденная мистика — все то, что составляло накануне революции культурную среду учителей, докторов и чиновников, через несколько поколений вдруг всплыло в петербургском кино и оплодотворило одну из самых мощных ветвей нового кинематографа.

Сокуров, гениальный художник, обладающий ярко выраженным стилем, нашел художественную форму, абсолютно адекватно выражающую специфическое мироощущение нынешней интеллигенции, причем интеллигенции даже не столичной — скорее провинциальной. Его генетическая принадлежность к данному слою — источник оригинальности и художественной силы. Будь он иным по своему культурному происхождению, он никогда не стал бы столь значительным художником, пытающимся с болью и мукой доискаться хоть какого-то смысла в пространстве, отмеченном печатью духовной немоты и косноязычия. Другое дело, что за ним идет череда последователей, которые тиражируют его манеру, ее конкретные типологические черты: форсированный звукоряд, несовпадение артикуляции героев и текстовой фонограммы, обилие крупных планов, операторские находки, никак не связанные с повествованием, и разрушение повествовательного дискурса вообще...

Второе направление связано с работами Алексея Германа, укорененными в ленфильмовской бытовой драме. Что делает Герман? Он переносит эстетику бытовой драмы на изображение глобальных исторических событий, то есть вводит историю в узкие рамки каммершпиле или, наоборот, — каммершпиле открывает всем ветрам большой истории. И тут, как ни странно, берет начало питерская «чернуха», самому Герману абсолютно не свойственная, потому что, как я однажды уже говорил, «чернуха» — это Герман минус структура. (Отношения героев, бытовые реалии, вся физическая реальность кадра — у Германа жестко структурированы.) «Чернуха» — это не что иное, как пристальное внимание к физиологической стороне жизни. Она была ответом на социальный заказ начала перестройки, когда страшно повысился интерес ко всему запретному, теневому, физиологическому, что изгонялось с парадного фасада социалистического кинематографа. Эпигоны Германа изъяли структуру из германовской стилистики и нагромождение неприглядных бытовых и физиологических подробностей сделали самостоятельным предметом изображения.

Н.Сиривля. Но если бы все это было просто эпигонством, мы получили бы бесконечные вариации на темы «Лапшина», «Проверки на дорогах», «Двадцати дней без войны»... Здесь что-то иное. В кино приходит новое поколение режиссеров с другой, уже не советской или не совсем советской ментальностью, с другим опытом, с иным социальным пафосом. И снимают они в основном современность — обшарпан-

«Юность Максима»

ный, странный, лежащий почти в руинах Петербург конца 80-х — начала 90-х годов, с его дворами, чердаками и крышами, с его химерическим бытом и зыбкими отношениями... Вспомните «Панцирь» Игоря Алимпиева или «Ленинград. Ноябрь» Олега Морозова и Андреаса Шмидта. Это поколение выразило главным образом болезненный психологический слом, разрыв с традицией, с миром отцов... Экзистенциальную тоску пребывания в каком-то социальном вакууме, когда свой тесный детский мирок разваливается, не спасает, а большого мира как бы и вовсе нет... Тут были и какие-то свои тусовочные, андерграундные игры, и непреодоленные инфантильные комплексы, и счеты к отцам, и безуспешные попытки побега на Запад... Многие, быть может, использовали готовые стилевые формы, но у этого поколения было свое послание и свое ви́дение мира.

С.ДОБРОТВОРСКИЙ. Да. Но в художественном отношении это так называемое молодое поколение оказалось не слишком плодотворным. Выразив настроения переходного момента, оно отошло в тень. А в то же время на «Ленфильме» успешно работает поколение режиссеров, которых по возрасту никак не отнесешь к молодым: Д.Долинин, В.Сергеев, С.Аранович... К этому поколению принадлежал В.Аристов. У этих режиссеров тот же самый опыт, что и у предыдущих ленфильмовских генераций, они не затронуты пафосом разрыва с традицией, индивидуального авторского самовыражения, но каждому из них присуща своя авторская манера — «авторская» в понимании «Кайе дю синема». И она не декларируется — напротив, так или иначе мимикрирует под общие ленфильмовские стандарты.

Дмитрий Долинин, в прошлом замечательный оператор, начал режиссерскую карьеру фильмом «Сентиментальное путешествие на картошку», этим романом воспитания, юношеской любви, нравственных исканий, который вполне укладывается в традиции Д.Асановой и вообще молодежной тематики питерского кинематографа, а самого Долинина характеризует как абсолютно классически ориентированного художника. (Ведь все наши классики в какой-то момент писали «Детство. Отрочество. Юность».) Но вслед за тем он делает поразительную картину «Миф о Леониде», которая неожиданно попадает в стилистику фасбиндеровского кино, когда история показана через мелодраму, а мелодрама погружена в историю. Однако ни с Фасбиндером, ни вообще с какими-либо постмодернистскими проектами Долинин не связан. Он просто продолжает ленфильмовскую традицию, предписывающую, что всякую историческую драму нужно показывать не глобально, а на примере конкретных отношений конкретных людей... И в результате снимает одну из самых фасбиндеровских по стилистике картин советского кино, когда мы уже не понимаем, где кончается история и начинается жанр и где сама история начинает играть по законам жанра.

Другой пример: Виктор Аристов, один из самых загадочных отечественных режиссеров, который тоже работал в классических ленфильмовских стандартах. Во всяком случае, его первую картину «Порох» тут же приписали к постгермановской традиции. Война здесь показана через драму конкретно-

«Мой друг Иван Лапшин», реж. А.Герман

«Скорбное бесчувствие», реж. А.Сокуров

го человека, который переживает страшное физиологическое искушение смертью. Фильм «Трудно первые сто лет» вроде бы невозможно было поставить ни в какой ряд, и поэтому он остался практически незамеченным. Потом появился «Сатана»: формально — «чернуха» с неким социокритическим пафосом, по сути же — картина, рассказывающая о силах зла, которые управляют людьми посредством какой-то страшной физиологии. Что такое его «Дожди в океане», мы, видимо, никогда не узнаем. Но даже по нескольким аристовским картинам ясно, что это был один из самых, что ли, физиологичных режиссеров отечественного кино. В принципе, нашему кинематографу, и ленфильмовскому в том числе, это качество совершенно не свойственно. Ибо советское кино бестелесно: всегда все упиралось либо в культуру слова, либо в монтаж, либо в какие-то метафизические конструкции. Аристов вытащил на экран иное: фактура киноизображения и странные биоэнергетические взаимоотношения героев в картинах Аристова — значимые элементы авторского дискурса.

Первый удачный фильм Виктора Сергеева «Палач» был сделан в стилистике типичной американской телевизионной драмы о мстителе, который свой собственный закон ставит выше закона Божеского и за это расплачивается. Следующие картины объективно были все хуже и хуже. Но в действительности Сергеев с каждой картиной просто набирает свой собственный стиль — стиль фантастического лубка, базарного коврика, «мыльной оперы». В его фильмах нет чувств — в них есть страсти: Любовь, Ревность, Грех, все с большой буквы. Тут вновь перед нами сугубо авторская манера, которая при этом опять же вполне укладывается в русло привычных ленфильмовских наработок.

Н.Сиривля. То есть вы считаете, что только укорененность в традиции создает сегодня условия для оригинального творчества, для развития кинематографического языка и формирования индивидуальной авторской манеры?

С.Добротворский. Да. И мне кажется, что режиссеров новейшего ленфильмовского поколения — А.Балабанова, С.Сельянова, О.Ковалова, Д.Астрахана, А.Рогожкина — при всем несходстве их эстетических установок также объединяет приверженность этой ленинградской традиции. Больше того, в картинах последних двух-трех лет явственно просматривается вполне сознательное обращение к советскому коллективному мифу, советскому коллективному сознанию.

Это естественно и закономерно. При том, что в нашем искусстве последних десяти лет, казалось бы, уже утрачена сознательная ориентация на прежнюю коллективистскую этику, в подсознании творцов она живет. И нет ничего более противоестественного, чем попытки художника, воспитанного в духе коллективизма, проповедовать свободу индивидуального самоутверждения. А именно в этом состоял пафос «нашего нового кино», в этом-то и заключалась вся его фальшь и мерзость.

В работах режиссеров последнего ленфильмовского поколения этот внутренний вывих постепенно исправляется. Предметом ис-

«Мой друг Иван Лапшин»

«Порох», реж. В.Аристов

следования и адресатом их фильмов вновь становится все то же, не претерпевшее существенных изменений виктимное, клаустрофобическое сознание советского человека, воспитанного за «железным занавесом», в границах шестой части суши...

В первую очередь речь, конечно, идет о Сергее Сельянове, чья авторская манера, с таким блеском продемонстрированная в «Дне ангела» и по тем временам воспринимавшаяся как вполне авангардистская, сегодня ищет и находит питательную среду именно на территории советского коллективистского мифа. При этом ничто не называется впрямую — работают «вторичные мифологические системы», если воспользоваться словами Ролана Барта. Скажем, для Сельянова важен мужской патриархальный миф, который представляет собой превращенную форму советского сознания. Весь мужской шовинизм, так свойственный советским представителям сильного пола, — не что иное, как проявление неизбывного инфантилизма, который государство культивировало сознательно и целенаправленно, поскольку нуждалось в недоразвитых людях и советских мужчин неизменно консервировало в качестве мальчиков. С.Сельянов сейчас ориентируется именно на это подростково-мужское сознание, естественно находящее себя в формах некоей коллективной сказки, обыденного мистицизма и т.д. И для него это органично точно так же, как культура российской интеллигенции — органичная почва для искусства А.Сокурова.

«Панцирь», реж. И.Алимпиев

«Замок», реж. А.Балабанов

Не менее интересен пример Александра Рогожкина. Мне он всегда представлялся образцом советского художника, у которого идеология заменяла «сверх-Я». И когда исчезла власть этого — в общем, необходимого для любой художественной деятельности — супер-эго, то полезли всякого рода психоаналитические комплексы. Насколько замечательно Рогожкин снял «Караул» в жестких условиях нормативной цензуры, настолько он вдруг распоясался в «Чекисте», сделав то, что А.Плахов справедливо назвал порнографией: только вместо сексуальных отправлений там правят бал макабрические. Но Рогожкин — режиссер меняющийся, постоянно ищущий, причем в разных направлениях. «Особенности национальной охоты», одна из самых поразительных комедий нашего кино, показывает, что он обрел питательную почву в стихии все того же советского мужского мифа.

И Дмитрий Астрахан, по сути дела, обращается к эстетическому опыту именно советского зрителя. Я думаю, что если бы Астрахан ориентировался исключительно на постсоветскую аудиторию, он не снимал бы такое кино, как «Все будет хорошо» и «Ты у меня одна», — убей меня Бог, не верю, что современный человек способен воспринимать иностранцев так, как показывает Астрахан: этакими волшебниками, окруженными магической аурой, способными одним движением пальца изменять судьбы людей. Здесь очевидна ориентация на мифы советской аудитории. Сказки Астрахана уходят корнями не в детство постсоветской нации, но в вечное детство нации советской.

Можно приводить и другие примеры. Когда Алексей Балабанов экранизирует «Замок», по сути дела он экранизирует советское представление о Кафке, о его прозе как о некоей мистерии власти. И при этом увешивает всю картину разного рода безделушками, какими мы всегда увешивали стены нашей духовной темницы. Для меня «Замок» — фильм, рожденный из опыта чисто советской клаустрофобии.

Когда Олег Ковалов в «Концерте для крысы» предпринимает попытки реанимировать авангард 20-х годов, он опять-таки ведет себя как абсолютно советский интеллигент. Для советского интеллигента всегда существовали, с одной стороны, пышность тоталитарного большого стиля, а с другой — авангард как продуцирование чего-то иного, нового, более передового и истинного, запретного и потому особенно заманчивого. Будучи киноисториком, Ковалов делает для историка невероятную, но вполне объяснимую, с точки зрения социального персонажа, вещь: он пытается употребить средства авангарда для продуцирования абсолютных художественных ценностей, хотя как историк должен понимать, что авангард, собственно, ничего художественного не производит.

Приведенные примеры так или иначе свидетельствуют, что маховик культуры, непрерывно раскручивавшийся с 10-х годов сквозь все советские десятилетия, крутится и сегодня. И насколько Москва всегда была открыта индивидуальным идеям и новым веяниям, настолько Ленинград, повторяю, и сегодня хранит традиции советской культуры со всеми вытекающими отсюда последствиями. Плохо это или хорошо — не важно. Но непрерывность традиции, связь времен — единственно реальная и продуктивная позиция в нынешней культурной ситуации.

Н.Сиривля. Но ведь культура — это не только сохранение, связь, это и развитие, изменение. Мне не кажется, что нынешнее возвращение к патриархальным советским мифам обещает расцвет кинематографа. Это скорее жест отчаяния, безнадежности. Ведь в «Концерте для крысы» вся драма заключается в том, что публицистический конфликт — столкновение художника и общества — и конфликт эстетический — противопоставление тоталитарного искусства и авангарда, в традициях которого Ковалов создает свой автономный авторский мир, — роковым образом противоречат друг другу. Тоталитарное кино выглядит в картине более привлекательным, динамичным, энергетически насыщенным... Режиссер прекрасно отдает себе отчет, что на уровне чувства, веры, глубинного пафоса сегодняшний кинематограф просто не может ничего противопоставить торжествующему безумию коллективистского мифа. То же самое и в «Русской идее» — монтажном фильме, поставленном С.Сельяновым по сценарию О.Ковалова. По отношению к тоталитарному мифу авторы испытывают смешанное чувство отталкивания и восхищения, безусловного идеологического отрицания и некоей художнической ностальгии. Это картина, сделанная людьми, обреченными заниматься искусством в неблагодарную эпоху мифологического вакуума.

«Концерт для крысы», реж. О.Ковалов

«Время печали еще не пришло», реж. С.Сельянов

Так что возвращение вспять не столько органичное продолжение традиции, сколько попытка вернуться к тому, что уже отвергнуто, отринуто, осознано как гибельное, но в чем ощущается некая витальная сила. Во всех играх, через которые питерское кино прошло за эти годы, подобной питательной энергии не обнаружилось. Все оказалось на один день. Сначала пафос этакого инфантильного самопредъявления, растерянности, разного рода эстетических и антиэстетических андерграундных игр. Потом — эпоха «римейков», попытки использовать готовые кинематографические формы... Теперь вот — возвращение к коллективистскому мифу. Но это тоже не панацея. У Сельянова этот самый советский миф выглядит убедительно именно там, где показано его бытование в советском времени и пространстве, то есть в системе необходимых для всякого культурного мифа противоречий и оппозиций: советское — антисоветское, коллективное — индивидуальное, власть — народ, красные — белые, милиционеры — диссиденты... В контексте современной эпохи миф становится нежизнеспособным, теряет свое обаяние и художественную убедительность. В лучшем случае становится объектом ностальгии, фантомным убежищем, где можно укрыться от безблагодатной, духовно неструктурированной современности.

Возвращение к советским мифам сегодня — общее поветрие, не только питерское. Это происходит на всех уровнях — от авторского кинематографа до новогодних телешоу. Эта идея, эти «песни о главном» носятся в воздухе, но они уже растиражированы и исчерпаны. Ну вернулись, ну глотнули застойного воздуха, а дальше? Где выход из этой ситуации?

С.ДОБРОТВОРСКИЙ. Признаться, я не считаю, что из этой ситуации нужно выходить. И вот почему. Я не случайно сказал, что картина Рогожкина — одна из самых замечательных советских комедий. Собственно говоря, наличием комедии определяется не только здоровье кинематографа, но, если угодно, и духовное здоровье нации. В какие периоды у нас снимались удачные комедии? В 30-е и в 60-е годы — в период «золотого» сталинского века, когда директивно был объявлен рай на земле, и в эпоху оттепели и всеобщего оптимизма. Комедия свидетельствует о наличии некоей общности, о возможностях коллективного смеха, о консолидации народа.

В постсоветские времена судьба этого жанра оказалась трагической. Ведь что, собственно, служило предметом смеха в «нашем новом кино»? Либо неудачная коммерческая операция, а это совершенно не смешно. Либо наследие предыдущей эпохи — этим особенно грешили молодые питерские режиссеры, но весь ресурс был исчерпан единственной, да и то короткометражной, картиной М.Пежемского «Переход товарища Чкалова через Северный полюс». Либо — адюльтер, зачатие, рождение — «прикроватные» темы, противопоказанные принципиально бесполой отечественной культуре: это другая традиция.

Так что вопрос опять встает о традиции. Нужно ли выходить из традиции? Вот о чем мы, собственно, и беседуем. И на примере постсоветского ленфильмовского десятилетия я пытался показать, что вопрос этот, по сути дела, риторический.

Культура — это все, что не природа. Это вековые навыки человеческого общежития, социальных отношений... И директивные попытки что-либо здесь изменить бесплодны. Да, что-то переломилось. Какой-то слой общества вполне вестернизировался, живет на уровне собственного «ноу-хау», с кредитными карточками и сотовыми телефонами. Но основная масса постсоветского общества живет еще в прежней культуре. А культура регулирует и эстетические предпочтения, и некую систему массовых компенсаций, на пересечении которых от века существует кинематограф.

И мне кажется великой заслугой «Ленфильма», что в современных условиях он стал неким оазисом советской культуры. Ленинградское кино, пройдя через многие искушения, через отмщение прошлому, через закрашивание своими цветами белых пятен истории, через попытки с явным мазохистским уклоном рассказывать «правду» о настоящем и т.д., вновь обретает почву под ногами — почву вековой культурной традиции, почву той коллективистской этики, на которой выросло и сформировалось советское кино.

Разумеется, все это совершается на новом уровне. Это не «ретро», не ностальгия. Нет, происходит возвращение к уже внесоциальным контурам мифа — попытка из той мифологической структуры, на которой зиждилось советское мироощущение, вычленить некий архетипический конструкт. Что, на мой взгляд, очень важно и вполне перспективно.

Ю.СКРАМТАЕВА

ЧУЖОЕ

Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград, вновь Санкт-Петербург. Город необычный. Изменчивый, горизонтальный. Плоскость. Идя по ней, можно, как кажется, достигнуть края света. Иди, двигайся — и придешь.

Дети, держась друг за друга, уходили в неизвестность по пустыне, оставленной на земной поверхности ядерной катастрофой. Это был мир после апокалипсиса; человек разыскивал в нем исчезнувшего сына. Сына он не нашел. Но встретил одиноких и обреченных детей и завещал им идти: «Ибо, пока человек в пути, есть у него надежда».

1986 год. Финал фильма Константина Лопушанского «Письма мертвого человека», выразительный финал с напутствием, прозвучавшим с экрана. Спасения нет и не может быть, но идти нужно: надежда возникает из самого действия. Надо идти.

«Письма мертвого человека», реж. К.Лопушанский

Через три года, в 89-м, некий человек прибудет в отдаленное место, движимый желанием посетить таинственный музей. Этот музей — его цель, но посетить его он не сможет. Ему помешают воды моря, заливающие все вокруг. Путь его окончится громадной свалкой, откуда он возопит: «Выпустите меня отсюда!» Его крик повторит вопли умственно отсталых существ (детей?), увиденных им еще тогда, когда он лишь держал путь к музею. «Выпусти меня отсюда!» — почти лозунг. И финал фильма Константина Лопушанского «Посетитель музея».

В 94-м, пятью годами позже, героя будут звать Иваном Сергеевичем. Он — всеми отвергаемый странник, именующий себя русским интеллигентом. Он скитается по городам и весям с единственной целью — добыть вертолет или катер для спасения детей. Это особые дети, их психика изменена, они не хотят жить. Содержатся они поэтому в особом учреждении. Теперь оно затоплено: случилась катастрофа. Детей нужно спасти, и Иван Сергеевич отправляется на поиски. Попадает он вначале во времена заката: темный гибнущий город во власти свирепой чиновницы. Разгневанные жители низвергают градоправительницу, но лучше от этого не становится. Уже восстали из могил мертвые. Устрашенный, герой шарахается от безобразной проститутки, узнав в ней бывшую чиновницу. Потом она обернется наряженной дамой на светском приеме. А уборщиком на том же приеме будет славный и говорливый человек с большим родимым пятном на облысевшей голове. Дальше — двинется большой крестный ход. Переполненный поезд отправится в чужую страну: туда, видимо, намерено переселиться все живущее. За поездом грозно помчится верхом на красном флаге чиновница, ставшая теперь ведьмой. И завершится все это внушительным шоу, главный герой которого — прошедший огни и воды Иван Сергеевич. Но представление не сладится: из русского интеллигента никак не получается пешки в чужой игре. Церемонию сметет грандиозная катастрофа, а Иван Сергеевич вслед за тем выяснит, что за время своих скитаний он позабыл о детях. Их нужно было спасти, а он забыл о них. Он убийца. В рубище, беспрестанно крестясь, ползет он на коленях по снежной пустыне. Ползет, оставаясь на одном месте. Это — четкий, ясный и не требующий уже словесного комментария с экрана финал фильма Константина Лопушанского «Русская симфония».

Итак, течет процесс, называемый историей. И с ним вместе движется понимание его хода отдельным человеком. Который волен иметь об этом процессе любое мнение сообразно с тем, что упомянутый процесс приносит. Кому? Человеку, который о нем размышляет, — полагать следует так. Но есть странность: в далеком уже 86-м несчастный отец потерянного сына благословил детей на путь в пустоту апокалипсиса. Через три года возник неопределенный, деклассированный персонаж, жаждущий ухода из жизни. Дети сделались невменяемыми; апокалипсис имел место явственно. В 94-м году, вновь при апокалипсисе, человек с тургеневским именем — не кто иной, как интеллигент. Дети не желают жить. Интеллигент укорил себя за черствость и отправился обретать в одиночку заведомо невозможное избавление.

«Письма мертвого человека»

Три разные истории с одинаковыми элементами. Трагический герой, катастрофа-катаклизм и дети — слеза ребенка, мучившая Достоевского. Есть смысл задаться вопросом о реальной роли исторического процесса в творчестве автора «Русской симфонии».

Роль этого процесса, кажущегося столь актуальным для режиссера, не слишком велика. Но существует устойчивая система образов, к которой может быть применено наименование поэтической. Главная, однако, особенность бытия этой системы — та, что в одиночку она не существует и сама собою не питается. Весьма несложная сама по себе, она служит основой сюжета — каждый раз нового.

В перестроечные времена — еле теплится надежда на будущее; через три года — тотальное отчаяние и отторжение мира; еще через пять — навязчивая рефлексия, самобичевание и движение на одном месте. Истории глубоко разнятся между собою, но имя им, тем не менее, одно. Слепки с предельно обобщенного облика социальной ситуации.

Необычайной и парадоксальной способна оказаться кинодеятельность в те времена, когда мерцают, мгновенно сменяя друг друга, многообразные фантомы социальных конструкций настоящего и прошлого. Одних уже нет, другие — сами являются плодом фантазии, третьи укоренены в иных географических широтах. Но политическая деятельность-поиск все длится. Движимая, вероятно, целью направить однажды указующий перст на единственную, «ту самую», модель общественного устройства с возгласом победы. «Это — наше! Вот как нужно нам жить!»

Параллельно с этим, безличным по своей сущности, процессом продвигается иной. Он имеет другие параметры, так как протекает лишь в одном человеке. Он несет импульс очищения реальности, прояснения всевозможных связей и художественного моделирования, результатом чего оказывается появление произведения искусства.

Процесс носит название творческой работы. Общение же его с непосредственными реалиями жизни изначально направлено на изыскание близкого автору.

Создание второй реальности, создание «своего» произведения мало представимо без способности автора к опознанию «своего» и «чужого». И экранное воплощение сюжета, основанного на чуждых режиссеру реалиях, оказывается, как правило, кинематографически несостоятельным. Каков же материал, источник того киномира, где столь долго скитался русский интеллигент в поисках катера?

Этот материал необычен. Он — не авторский, но и не политико-внешний, каким может показаться. Он актуален для режиссера, но последний явно не обнаруживает аналитического к нему отношения.

Проблема состоит в том, что материал этот не первичен — он составлен. И на редкость примечательным образом.

Это материал-фантом, слитый из множества фантомов же, последовательно входивших в сознание социальных страхов, потребностей, стремлений. Само это сознание может быть понято здесь весьма широко — как массовое. А материал, из которого возник сюжет фильма об Иване Сергеевиче, как материя-взвесь массового социального сознания, которое включает в себя и сознание автора картины.

Возможность авторски анализировать эту коллективно созданную материю крайне мала: одним из ее «создателей» является и сам режиссер. И вот — составленный из ее обломков киномир улетучивается.

Бытийные явления, ведущие к возникновению такого рода материала — «взвеси», в основе безличны.

Массовая рефлексия, примитивное социальное визионерство, устремленное к грандиозной цели коллективного выживания, образуют подобие второй реальности. Она и становится поводом для плакатного «творчества»—спекуляции с единственной задачей. Обнаружить, «как лучше всем». В то время как авторскому кино, к которому притягивается «Русская симфония», свойственно принципиально личное осмысление реальности.

«Посетитель музея»,
реж. К.Лопушанский

Материя массового сознания выразительна, но не кинематографична; все произведенное из нее автоматически извлекает само себя из произведения искусства. В случае фильма о русском интеллигенте — выпавшим оказывается практически весь фильм. Все пространство между экспозицией (перед отправкой героя на поиски) и финалом этих поисков.

Социально-фантазийная природа сюжета позволяет событиям на экране опережать реальные общественные явления: шоу-презентация, обозначившая современное бытие, сметена катаклизмом. Вновь всплывают катастрофа, дети (на сей раз горестно позабытые) и трагический герой.

Карнавал сюжета исчезнет, герой останется. Ему нет необходимости размышлять о том, как живут все встреченные им люди и что шепчут им в уши любые политики. Просто нужно добыть для этих людей спасение. Собственными руками.

Позабыл Иван Сергеевич Раскольников о детях. У классика он спас их из горящего дома, но сейчас не пожар, и поэтическим порывам не место. Наводнение, всемирный потоп нынче. И всевластная старуха, процентщица—чиновница-официоз, мало его теперь занимает. Пусть правит свой бал, он недолог. Он кончится, этот бал, и всех спасет Иван Сергеевич. Если невозможно спасти — не страшно. Он спасет в любом случае. Иначе может оказаться бесцельно снятым целый фильм. Так что — он спасет.

•

Самые необычные бывают на свете истории.

Человек шел и искал. Искал он железнодорожную станцию. Для того, видимо, чтобы уехать. Станции он не нашел: в том месте, куда он забрел, станции не было. Жили там разные люди. Увидел путник вначале молодую даму на ветхой скамейке. Она сказала ему, что станция есть. Жила молодая дама в том самом особенном месте, и была она дочерью человека, которого называли Господином Виноделом. Была она также и его любовницей — не единственной любовницей из числа его родных. Семья Господина Винодела знала секрет приготовления редкостного вина, но рецепт потеряли и обнаружили это без особого даже сожаления. Все проводят теперь дни праздно, в беседах, печали и взаимной склонности. Есть у семьи и еще одно занятие. Они враждуют с людьми особой национальности. Называются эти люди плебеями, их много, виноделов они не любят и намерены выстроить где-то неподалеку фабрику — чтобы смести противников с лица земли окончательно. Человек пожил среди семьи Винодела и ушел. Вероятно — искать станцию.

А еще отправился один человек в Замок. Страшен был Замок, загадочен и явно что-то скрывал. И жили по краям его странные люди, они тоже что-то скрывали. Назвался им человек землемером — землемером и сделался. Пожил среди них, начал чуть подбираться к Замку. Того, что скрывал Замок, он не обнаружил, но с ним самим приключилась страшная вещь. Он потерял свое имя.

Был еще один человек, который отправился в путь. Он искал. Искал он зверька под названием мышь-бурозубка. И попал туда, где мог бы этот зверек водиться. Так думал человек. Искомой мыши он не нашел, зато увидел странных людей, склонных к вампиризму. Помимо того — к преподанию уроков жизни в обществе. В непростом обществе: там все перекатываются друг через друга. Самое главное для жизни, как утверждали эти люди, не замечать гибели того, кто рядом. А мысль о мыши-бурозубке как-то улетучилась, и даже фотография ее канула в забвение — в ручей.

Так действуют люди. Они приходят, обнаруживают места со своеобычным устроением жизни и погружаются в эту жизнь. Первоначальная цель недоступна, неведома, забыта, но и ее, как предполагается, тоже можно каким-то образом достичь. Дойти, найти.

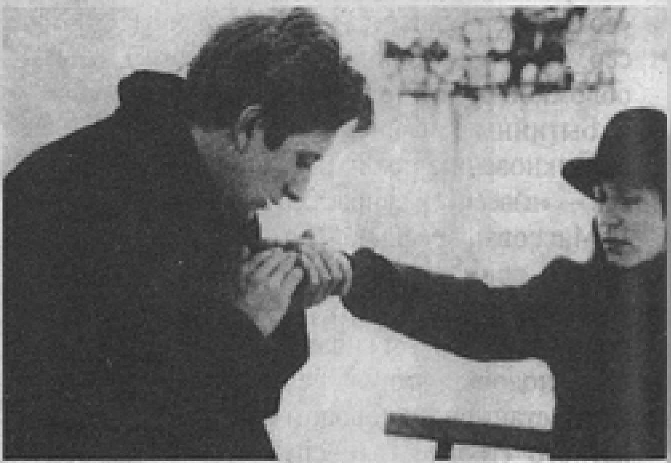
«Замок», реж. А.Балабанов

Встретившийся на пути таинственный социум, видимо, отвергается. Интереснее же всего то, что именно этот социум и его порядки оказываются главным и единственным предметом кинематографического описания. Описания эти являются фильмами. «Секретом виноделия» Андрея Черных, «Замком» Алексея Балабанова. Оба они сделаны в 1994 году. Герой картины «Папа, умер Дед Мороз» Евгения Юфита отыскивал мышь-бурозубку еще в 1991-м.

Нелишне заметить важную вещь — несходство финалов при одинаковой драматургической конструкции. Попав в странное общество, один человек покидает его. Другой, практически на том же отрезке объективного времени, середины 90-х, оказывается этого общества жертвой.

Потаенные области грустны, они выглядят опасными. Нельзя найти в них приюта, но приюта от них никто и не ожидает. Странникам необходимо пройти их — прожить, заранее отвергнув. Авторам фильмов описать их как печальное, болезненное и знакомое. Отчего же не быть загадочным обществам со странными связями чем-то подозрительно знакомым и авторам фильмов, и их зрителям. Коль скоро при экранной обрисовке известных, явных и предельно общих проблем современной жизни кинематографическое мышление оказалось столь благополучно замененным принципом кривого зеркала.

Неустроенность, страх растворения в угрожающе дезориентированном обществе, вросшее в жизнь насилие — известные вещи. Сложность заключается в том, что ни у режиссера-творца, ни, соответственно, у его странствующего искателя нет времени и сил в эти вещи углубляться. Это факты, но факты априорно ненужные. Потому вполне достаточной может показаться в этом случае простая декларация независимости.


«Секрет виноделия», реж. А.Черных

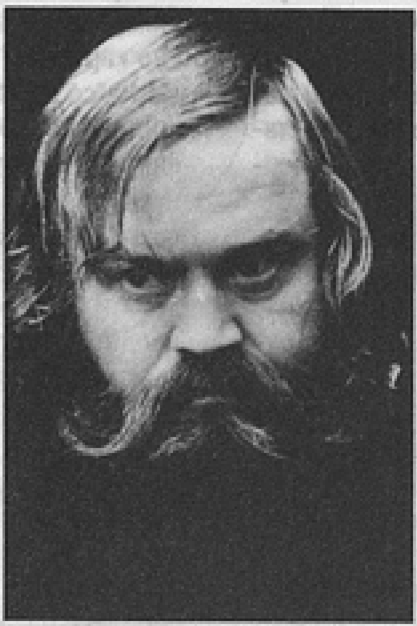
Почувствовать отторжение от гнетущего и странного, создать его субъективный портрет, отбросить вслед за тем такой портрет в сторону. Тогда как факт создания подобного портрета и метод обращения с ним с неизбежностью оборачиваются действием декларативным — внеличным.

Если об «обществах» «Замка» и «Деда Мороза» можно говорить как о портретах социальных проблем, ставших на экране социально же ориентированной кинореальностью, то «Секрет виноделия» оказывается шире. У обитателей необычного места есть занятие, образ жизни и объект отторжения. Это возвышенные и затерянные существа, замкнутые в узком кругу инцеста. Им грозит цивилизация, на них наступают плебеи. В речи загадочных виноделок проскальзывают своеобразные выражения. «Ну... если вы понимаете это на таком уровне...»

Дочь — отцу: «Ты не можешь спать с женщиной». — «Как?» — «В медицинском смысле. На плече, со сновидениями».

Позже, под музыку Грига, некие грубые люди медленно накроют обогемленных поэтесс «серебряного века» рыболовной сетью. Пленницы. Кроткая богема — ей не совладать с плебеями.

Имя этому опять же возвышенно: идеология социальной группы.


«Русская симфония», реж. К.Лопушанский

Бытие ее, в общих чертах, воспроизведено и может быть воспринятым как объект авторской критики. Но особое качество всего «Секрета виноделия» — произведения портретирующего, описательного — в контексте фильма лишает существование богемы любой альтернативы. Само же это существование, в силу склонности режиссера к показу лишь самых примитивных его признаков, есть шанс художественно представить единственно при помощи атрибутов культуры.

Это существование вписано в метафорическое пространство и наделено всем необходимым для большой киноистории. Но угроза цивилизации как сюжетный ход — отработана. Беседы и блуждания создают только легчайшее подобие атмосферы. Материала не хватает болезненно.

Впрочем, в этой области, словно бы специально заботясь о благе современного кино, работали совсем другие люди. Когда-то Чехов сотворил чудесный вишневый сад, обреченный пасть под топором цивилизатора-выскочки. Кафка написал свой «Замок». Каково было бы его мнение о дописывании романа Сергеем Сельяновым в духе социальной антиутопии — вопрос праздный. Алексей Толстой создавал затягивающую среду «Семьи вурдалаков». С той ли целью, чтобы внутри нее когда-нибудь на экране разыскивали мышь-бурозубку? И для этой ли великой цели Луис Бунюэль снимал еще в 1930 году свой «Золотой век»?

Сейчас подобными вещами заниматься нет времени: нужны не частности вроде творческой самостоятельности, нужен выход. Где найти станцию. Что́ скрывает Замок. В каком месте обитает тот наиглавнейший Снарк, созерцание которого откроет глаза несчастным людям, запертым в безжалостном мире. Это главное. Все прочее после.

•

Не ведомо никому, куда и зачем отправился этот корабль со всей своею командой. Ведь он отправился никуда и низачем. Он просто плывет. И вокруг него крутится разная мелочь, сплетающаяся в истории. Мерцают факты и персонажи прошлого, возникают невиданные доселе их связи. Становится возможным узнать финал тюремного заключения Освальда Шпенглера. Автор «Заката Европы», как выясняется, окончил свою жизнь в камере. Проявив большую стойкость, что не помешало ему погибнуть.

Можно постичь и эволюцию бытия жителей необыкновенного острова. Там обитают одни лишь особые люди под названием «голые и не покрытые перьями».

Всплывает из далекой дали Фанни Каплан. История покушения на жизнь вождя революции интересна тем, что вождь, в целом, остался вождем: он мог бы сделаться и чем-то другим. Допустим, грибом (бывало некогда и такое). Тем временем на сером холодном корабле идет совещание. И вновь — в шумах и коричневато-тарковском тумане отважный капитан ведет корабль.

А когда-то, в песне «Аквариума», это был капитан Воронин, который жевал травинку на площади пустого города — в декорации ковбойского фильма. Люди верили ему, как отцу, и кто-то отправился на разведку. Первыми вызвались трое: матрос Егор Трубников, индеец Острие Бревна и некто Третий, без имени, но со стажем работы в полторы тысячи лет. И капитан смотрел им вслед, прищурившись, как Клинт Иствуд.

О синефилия, тихая болезнь размышляющих обо всем на свете детей кинематографа...

Исчезает грань между воздушным бытием историй и жизнью корабля — и вот уже видно большое и ровное поле, очаровательное в своей бессмысленности.

Постановщик «Двух капитанов-2» Сергей Дебижев монтирует свои фильмы согласно интуиции: ему видны объекты и факты, необходимые для историй. Неповторимые, единственно нужные. Он слагает фильм.

Множество замечательных вещей видит вокруг себя также Олег Ковалов. И возникает из них, экранных обрывков и осколков, связей и предметов, история погубленной любви простого, честного парня и прекрасной преступницы. Кажется уже достойным удивления тот факт, что за монтажным фильмом под названием «Сады скорпиона» закрепилась репутация экспериментального произведения — столь легка и благонамеренна, в лучшем смысле слова, эта лирическая шпионская мелодрама. В ней есть любовь, загадка, метафизика, монтажный ритм. И еще одна небольшая особенность, сводящая все перечисленное к кинематографическому крушению. Чужая пленка. Ибо то пространство, где обнаруживает режиссер свои объекты, есть поток уже отснятого.

«Папа, умер Дед Мороз», реж. Е.Юфит

Хороший фильм (в отношении которого само слово «хороший» звучит воспоминанием о некоей классике) не осознается таковым при непосредственном восприятии. Фильма нет до тех пор, пока зритель не возьмет на себя труд сотворить всю картину самостоятельно. Составив ее из все той же интуиции. Но не собственной, а авторской — извлекая, вычитывая ее чувственный настрой в межкадровом пространстве.

Здесь не помогут соображения того плана, что любое кино существует только в зрительском восприятии. Они не помогут именно потому, что для зрителя невозможно полноценное восприятие картины, которую ему же, зрителю, необходимо создавать самому. Отрывки ли разных фильмов образуют новую вещь, творится ли фильм из причудливых дебижевских гибридов пространств и фактов — различие оказывается всего лишь количественным. Результатом — то нечто, которое не является и не способно являться собственно фильмом по причине своего неоднородного характера.

Это «нечто» отличает двуслойность. Оно распадается на сумму конкретики — образов, картин, фактов — и совокупность всплесков интуиции, связующих детали воедино. Но произведение, в основе построения которого лежит интуиция, не в состоянии быть ничьим, кроме как авторским. И если режиссер предпочитает авторизировать не вещь, а связи между неавторскими составляющими — в этих связях-промежутках обретается фильм.

Именно то, что допустимо было бы назвать подлинным фильмом, и образует моменты интуиции — чистого авторского присутствия. Говоря иначе — они образуют ту часть всего произведения, которая непосредственно исходит от автора. Невидимый и неслышный авторский фильм, поселившийся внутри гибрида и живущий только за счет факта гибридности.

Отчаиваться потенциальному зрителю, имеющему дело с режиссерами «интуитивного направления», не стоит. Перед ним может открыться больше перспектив. В том случае, когда «невидимый» фильм органично соединяется в сознании и чувстве зрителя с «внешним», поскольку вся вещь рассчитана на интуитивное восприятие. Так выглядел необычайно выразительный отрывок из второй короткометражной картины Дебижева.

1989 год. «Ты успокой меня» — фильм, где хроникальные кадры, смонтированные без излишнего произвола, в определенный миг полностью слились со звукорядом. Он, четко подчеркивая интуитивизм монтажа (преддверие первой мировой, слом эпохи в картинах, поэтический образ враждебной цивилизации), заполнял «белые поля», которые могли бы остаться за пределами восприятия. Гибридное зрелище в сочетании с музыкой превращалось в одномерное, доступное произведение. Сам звуковой ряд был там опять же монтажным. Свободно составленный текст в сочетании с неровной музыкой, в изменениях которой угадывались душевные движения ее автора, Бориса Гребенщикова, БГ.

Но даже ввиду несомненных достоинств так замечательно сложившейся вещи следует все же внести оговорку. Признав, что речь в данном случае идет отнюдь не о произведении кино. Четкая и отточенная взаимосвязь звукоряда и изображения, безошибочность ритмического рисунка монтажа по отношению к музыке — принадлежность (как сложно вещь ни сложись) не кинематографа, но ортодоксального варианта видеоклипа. Произведение этого типа отмечено важной особенностью: оно существует без музыки совершенно не так, нежели с ней вместе. И если музыка, исчезнув, оставляет за собой ничейное (и потому почти недоступное ощущению) пространство в виде всего визуального ряда, — присутствие кинематографа здесь допустить нелегко.

«Два капитана-2», реж. С.Дебижев

Вне плоскости смонтированных картинок хроники, между ними по-прежнему живет, быть может, особенный и трудноуловимый фильм. Но сумма видимых отрывков не предоставляет ни единого предмета, способного вывести произведение хотя бы на миг из состояния полуавторской или частично авторской вещи.

«Сады скорпиона», реж. О.Ковалов

Моряки Дебижева плывут. Они не имеют ни пункта отправки, ни пункта назначения. Все это, возможно, и существует, но лишь как поглощенное таинственным морем забвения. В этом нет нужды: поиск, развернутый вовне, утерял конкретность и сделался тотальным.

Корабль плывет никуда и низачем. Разыскивается уже не что-либо известное, обладающее названием. В каждое мгновение фильма, от начала его и до конца, разыскивается все.

Это — ожидание истины и ожидание реальности. Поиск ответа на загадку о том, где, как и согласно каким действительным — а не пародийным, фантазийным, придуманным — закономерностям протекает процесс под названием жизнь. Разыскивается сущее, весь мир. А любое разыскиваемое, по опыту фильмов, о которых шла речь выше, — недостижимо.

Но что если розыск всех упомянутых в тексте объектов производился без оглядки на предмет, а с другой целью — получить благодаря ему нечто совершенно иное, не из предметного мира? Возвышение, спасение, свободу. Если это так — то с какой же целью может разыскиваться весь мир?

Вот вариант ответа.

Там, где идет поиск для восхождения по вертикали вверх, нет нужды скитаться вдоль горизонтали. И обратно. Нет места метафизике там, где правит бал тихий и тотальный утилитаризм. Не умышленного города порождение — но времен, когда божество можно было лицезреть воочию и во плоти, лежащим в мавзолее.

Ныне узник Красной площади может сделаться грибом. Отчего же и божеству не обратиться в мышь-бурозубку?

Если дебижевские моряки и впрямь разыскивают все на свете, то пафос этих поисков довольно прост.

Обойтись со всем сущим, как с кадром, снятым чужим человеком. Дать ему имя, обнаружить все его границы, ввести в вещный обиход. И продолжать двигаться по плоскому городу-морю, отыскивая что-то новое.

Вряд ли допустит подобное обращение целый мир со всеми его связями.

Он так и останется ненайденным.

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Как-то человек заметил, что нет вчера, нету завтра, есть только сегодня. И, прожив сегодняшний день, он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня, нет у того, который живет в голове, который скачет, как безумный, который пьет и ест, у того, который плавает на ящике, и у того, кто спит на могиле друга.

Александр Введенский

Мы живем, под собою не чуя страны...

Осип Мандельштам

ИСТОРИЯ НАВАЖДЕНИЙ, ИЛИ «ОСТРОВ МЕРТВЫХ-2»

«КОНЦЕРТ ДЛЯ КРЫСЫ»
ПОЭТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ НА ТЕМЫ
1939 ГОДА
ПО ПРОЗЕ Д.ХАРМСА.
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ О.Ковалов, В.Маслов
при участии Т.Ваулина.
РЕЖИССЕР О.Ковалов.
ОПЕРАТОР Е.Шермергор.
ХУДОЖНИК В.Иванов при участии
О.Ковалова.
ЗВУКООПЕРАТОР М.Полянская.
Производство: «Ленфильм»,
«Эрмитажный мост», «Роскомкино».
1995.

Некогда один остроумец сказал, что есть поэзия хорошая, есть плохая, а есть ленинградская. Эта сентенция в полной мере относится и к кино. Больше того, «ленинградское кино» сегодня, пожалуй, единственное, что еще подает признаки жизни в нашем кинематографе. Посему картину питерского критика, режиссера-теоретика Олега Ковалова «Концерт для крысы» ждали с особым нетерпением. Тем более что это первый его игровой фильм, а не критическое эссе, не концепция, развернутая на чужом материале, как было в «Садах скорпиона» и особенно — в «Острове мертвых», посвященном памяти Веры Холодной.

«Концерт для крысы» мог бы быть посвящен всему отечественному авангарду, равно как и модернистам «серебряного века», намертво связанным в сознании новейших теоретиков вроде Бориса Гройса с тоталитарным режимом в СССР, во всяком случае, за данный режим отчасти ответственных. В отличие от Гройса, Ковалов любит авангард, как и вообще «левое» искусство 20 — 30-х годов, и притом ненавидит тоталитаризм. Его возмущает, что нормальное для художника желание «сделать вещь» встречает интеллектуальное сопротивление тех, кто за любой системой категорий прозревает контуры Нового Мифа и любой эстетический порядок отождествляет с тоталитарным порядком[1].

Поэты группы ОБЭРИУ, и в частности Даниил Хармс, по мотивам произведений которого поставлен фильм, объективно связанные с авангардом, противостояли тоталитаризму и, предупредив о наступлении террора, расплатились за это своими судьбами.

Такая примерно социологическая схема просматривается в картине, фабула которой сводится к тому, что Поэт — вчерашний декадент и нынешний потенциальный «враг народа», обитающий в коммунальной квартире, — сталкивается с соседями (среди них — наркоманка, бывший кавалерист, кисло-сладкая баба — воплощение мещанства, обыкновенный стукач) и ведет беседы с дворником под бессмертную, как пошлость, песню «У самовара я и моя Маша»... Потом, став невольным свидетелем смерти дворника, готового на него донести, он отправляется бродить по странно пустому городу, встречает людей, похожих на призраки, и в конце концов, вернувшись домой после встречи с арестованным другом, в ужасе рвет и спускает в уборную рукописи своих произведений. В его снах и фантазиях при этом маячит образ некоего Диктатора со свастикой на рукаве, произносящего в финале пламенную речь о том, что «искусство должно служить здоровью нации». После чего появляется титр в стиле немого кино — «1995», за кадром опять звучит песня про Машу и самовар, а историческая дата, опускаясь в нижний правый угол кадра и, существенно уменьшаясь в размерах, становится датой производства фильма.

Плакатное послание, содержащееся в этой фабуле, многие московские коллеги приняли за сюжет коваловской ленты. Разочарование было почти всеобщим. Во-первых, оставалось ощущение чего-то давно изжитого, раннеперестроечного, само собой разумеющегося. Действительно, отождествление двух тоталитарных режимов, которое для В.С.Гроссмана в период написания «Жизни и судьбы» было потрясением, для его первых читателей — откровением, ныне — почти банальность, общее место...

Во-вторых, поражала прямолинейность, кажущаяся заданность и однозначность, когда в отсутствие второго плана очевидное формальное мастерство еще больше раздражает и именуется «потугами». Оно и понятно: рассказ, где есть много явных и скрытых цитат, аллюзий, кинематографических и литературных реалий эпохи 30-х годов, все время норовит уйти от необходимости развиваться по собственной логике — то ли памфлета, то ли триллера — и превратиться в авторский комментарий к предъявленной ситуации. Фильм держится какими-то импульсами, образными сгущениями (или, если угодно, «аттракционами»); а в промежутках — вялотекущее действие с замедленным ритмом: долгие проходы, случайные разговоры, панорамы пустынных питерских улиц...

В эту вязкую субстанцию острым монтажным стыком вдруг врезается хроника «третьего рейха»: самолеты, образующие в небе цифру 1939 (год подписания пакта Молотова — Риббентропа и время действия фильма), или блистательный сход лавины из какого-нибудь «горного» фильма... На фоне расслабленной, выморочной «реальности», показанной в картине, немецкое кино — от «Доктора Мабузе» Ф.Ланга (рекламный плакат фильма висит на стене в комнате Поэта) и вплоть до хроники парадов и маршей — присутствует в фильме в качестве некоей пластики и мифологии, уже готовой к употреблению тоталитарным режимом.

К сожалению, язык монтажа нашей критикой забыт напрочь, и молчаливо предполагается, что кадрами немецких картин Ковалов еще раз иллюстрирует свою публицистику — так сказать, показывает образованность. А поскольку на реконструкцию собственно исторического контекста отвлекаться не хочется, то и спишем все на синефильскую изощренность режиссера... Тем более что и впрямь обертоны здесь чуть не поглотили основную тему, и занимаясь высшей математикой кинематографа, Ковалов едва не упустил из виду его арифметику.

---

[1] Полемику О.Ковалова с Б.Гройсом см. в статье: Ковалов О. Черный квадрат и молочная кайма. — «Сеанс», 1991, № 3, с. 27.

Но разбросанные по фильму «сигналы» говорят о том, что фильм не иллюстрирует реальность — пусть и гипотетическую, — а содержит образ насквозь мистифицированного пространства и времени, где смешались обрывки разных мифологий и разных эпох. С историей режиссер обращается весьма вольно. Скажем, в квартире Поэта раздается звонок, и мы слышим фрагменты знаменитого разговора Пастернака со Сталиным о Мандельштаме: «Но он же мастер. Мастер!..» — идиотски настаивает легкомысленный Поэт, навлекая на собрата беду. Но в фильме речь при этом идет о Коле, и арестованный друг, которого герой встречает впоследствии, тоже Коля, стало быть, Николай Олейников? Но если вспомнить реальную дату ареста Олейникова — 3 июля 1937 года, — то становится ясно, что мы имеем дело с многоэтажной системой подмен.

Да и сам герой (его, кстати, замечательно играет непрофессиональный актер Федор Коновалов) временами напоминает то «проклятого поэта», то персонажа современной тусовки, то люмпена из подворотни...

Можно было бы объяснить сложность структуры фильма парадоксами экранизации хармсовских текстов и ограничиться поисками источников, цитат, ситуаций, опознанием персонажей... Но и Хармс для Ковалова — лишь точка опоры, если хотите — камертон. А музыку делают придуманные и тщательно выстроенные самим режиссером кадры, их сочетание, визуальное развитие темы, прослоенное взрывными эпизодами — эмблемами сгущения атмосферы времени... И тут уже не понять, о какой эпохе идет речь. Ночью все крысы серы.

Я думаю, что мифы и призраки самого кино и есть то единственное, что явлено в фильме. Фактура изображения здесь такова, что заставляет думать преимущественно об Алексее Германе и о питерской школе последних десяти лет, которая и составляет, на мой взгляд, ближний полемический контекст картины. А на дальний — то есть Пастернака, Мандельштама, Сталина, Хармса — приходится отвлекаться, по воле режиссера сопоставляя реальную историю и то, как она подается в фильме.

Герман воскрешал из исторического небытия своих героев и рассказывал о них так, будто они реальные люди. Да они, в сущности, и были реальными людьми. Его кино — свидетельство подлинности пережитого опыта, усилий памяти, преодолевающей тотальное беспамятство. Молодые питерцы в перестроечную эпоху тиражировали находки мэтра, разменивая их на фокусы с историей, которая вдруг обернулась сплошным надувательством.

Лента Ковалова, по словам самого режиссера, задумывалась еще в в 1987 году, и тогда же замечательным драматургом Тимуром Ваулиным был написан своего рода синопсис. Так что «Концерт для крысы» мог бы появиться одновременно с «Бумажными глазами Пришвина» Валерия Огородникова, где Ковалов сыграл одну из ролей и где уже был заявлен принцип бесконечного погружения в запутанную систему мистификаций в тщетных попытках нащупать историческую истину... Или с «Оно» Сергея Овчарова, предложившего «археологический» способ постижения прошлого путем реконструкции архаического киноязыка...

Но, появившись позже, фильм Ковалова вольно или невольно вобрал в себя весь контекст: и Овчарова с Огородниковым, и балабановские «Счастливые дни», и малоудачные попытки создания кинематографического соц-арта[2]; всю эту постгермановскую «натуру» и «фактуру», эти, уже оприходованные, образы Города-призрака с его подворотнями, булыжными мостовыми, стелющимися туманами, с германовскими коммуналками и сокуровскими дворниками (из «Одинокого голоса человека»)...

Вот эпизод, словно подсказанный «Барабаниадой» Овчарова. В пивной, где Поэт попивает пивко, случается ссора: один гегемон начинает хамить другому и внезапно получает по черепу топором. Убийца (в этой роли снялся художник из группы «Митьки» Виктор Тихомиров) быстро сует топор в руки Поэту: интеллигент — вот пусть и ответит... На месте овчаровской грустной иронии — пронзительное одиночество, страх, вечный комплекс вины ни за что... И куда только девается режиссерская анемия?! Блестящее кино.

Или вот на экране развернутая монтажная метафора. Мы видим, как параллельно «доходят» и отключаются в разных комнатах коммуналки бравый сабленосец (гениальная работа Петра Зайченко), вспарывающий живот кожаной кукле, висящей под потолком, и дама—«декадентка» (ее играет Елена Савина, тоже коллега-критик в недавнем прошлом), опьяненная наркотиками и лаской пушистого зверька. Общее болезненное, извращенное, запретное стремление к «кайфу», в разных культурных средах неизменно ведущее к катастрофе, — образ индивидуального бессознательного, открывающего дверь в коллективное безумие реальной истории.

---

[2] Сергей Добротворский писал в свое время о короткометражке М.Пежемского «Переход товарища Чкалова через Северный полюс»: «Введенные в ткань картины фрагменты калатозовского оригинала вдруг обнаруживают несостоятельность копии. Ирония неофита разбивается об экзальтированную мощь мифопоэтически чистых кадров». — «Сеанс», 1991, № 3, с. 11.

Стилистика и ритмы питерского «нового кино», сознательно опрокинутые в прошлое, в 1939 год, воссоздают в картине мироощущение индивидуума, раздавленного своей отделенностью от торжествующего тоталитарного целого, от радостного безумия эпохи, которая хотела видеть себя преисполненной героического пафоса и ясной веры в собственную правоту. И эстетическая магия этой веры действует до сих пор.

«Концерт для крысы»

Режиссер как бы сталкивает две стилистики, две эпохи развития кинематографа и, полностью оставаясь в своем времени, не может, тем не менее, не признать его энергетической ущербности, его мифологической недостаточности в сравнении с эпохой всеобщего экстаза и тоталитарного опьянения.

И тот, и другой язык становятся в фильме предметом рефлексии и отстраненного рассмотрения, и, быть может, именно поэтому режиссер намеренно сохраняет дистанцию между зрителем и экранным миром. Каждый эпизод тянется достаточно долго, чтобы чувственная атмосфера, созданная усилиями Ковалова-стилизатора, оказалась на грани исчезновения: словно в театре Брехта, погрузиться в транс зрителю не дают. Все углы, закутки, коридоры просматриваются, все доступно взору камеры. И почти все персонажи позируют, превращая объектив из соглядатая в участника игры.

Единственный здесь плотный, телесный, живой персонаж — циник Сакердон Михайлович в исполнении Сергея Лаврентьева — подпольный человек, готовый философствовать под водочку при любых режимах. Уж он-то, во всяком случае, перезимует. Сакердон с его старомодным и ироничным «батенька», толстым брюхом, лезущим из дырявой майки, и ошеломительными рассказами о проделках покойников — воплощение не переводящейся пошлости самой жизни, которая, как кажется режиссеру, единственно может противостоять агрессивной пошлости большого искусства[3].

Это сродни набоковскому спору с Литературой Больших Идей. Только идей Ковалов не избегает, а предпочитает само повествование сопровождать тотальной иронией, ища свой способ не попасть в логику, идеологию и практику власти, в том числе и власти искусства.

Здесь самое время (коль скоро автор фильма цитировал немцев) вспомнить Томаса Манна, который в разгар первой мировой войны в «Размышлениях аполитичного» писал о противоположности иронии и радикализма: «Интеллектуал имеет выбор (если еще имеет) быть ироничным или быть радикалом — третье едва ли дано. Он должен решить для себя вопрос окончательной аргументации. Ему приходится определить, что станет для него последним, решающим, абсолютным аргументом — жизнь или дух (дух как истина или как справедливость и как чистота). Для радикала жизнь — не аргумент. «Да будет справедливость, или истина, или свобода, да будет дух — да погибнет мир и жизнь!» Так говорит всякий радикал. «Но аргумент ли правда, если дело касается жизни?» Этот вопрос — формула иронии»[4].

Всякий, кто хорошо знает Олега Ковалова, едва ли заподозрит его в малодушии или готовности «сменить знамя». Он-то себе не изменял и не изменит. Но режиссер, не приемля модного «пофигизма», резонно задает страшный для любых самозванцев вопрос: а кто, собственно, сегодня идет у нас со знаменем интеллигентского нонконформизма? Слишком уж очевидно, что вполне реальная опасность восстановления империи, угроза фашизма и коммунистического фундаментализма в России не заслоняют идиотизма нашей либеральной интеллигенции, разыгрывающей очередной акт надоевшей пьесы про кроликов и удавов. К кино — в том числе и к питерскому кино, к его комплексам, мифам и призракам — это тоже имеет некоторое отношение.

---

[3] «Пошлость — это сама жизнь. Штраус, «Альпийская симфония» — агрессивная пошлость большого искусства». — Из интервью О.Ковалова самарской телепрограмме «Элита».

[4] Манн Т. Размышления аполитичного. — «Апокриф», 1995, № 1, с. 67.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

А С ПЛАТФОРМЫ ГОВОРЯТ: ЭТО ГОРОД ЛЕНИНГРАД...

Упражнение на заданную тему, как, впрочем, и любое домашнее задание, припахивает несвободой, скучной для взрослых, все еще молодых режиссеров — «вольных каменщиков». Тем не менее такого рода тренинг (а не глобалка) для профи может раскопать зерно их метода, пристрастий и ограничений.

Режиссеры, не порвавшие билет на «Прибытие поезда», могли иметь и другие имена, независимо от голосования на Ялтинской конференции (она же Форум молодого кино)[1]. Тем более что двое из сложившегося квартета — Д.Месхиев и А.Балабанов — два года назад одним морским воздухом с протагонистами тусовки не дышали.

Нынешнее «Прибытие поезда» — привет всемирному юбилею отдельных и странных (в том смысле, что из одной страны) профессиональных любителей кино, вызвавшихся подписать коллективное письмо братьям Люмьер.

Я выбираю из него только ленинградских авторов, которые, помимо их собственных признаний, сами по себе тоже демонстрируют как бы два конца разведенного у одной реки моста — два пера из пестрой ленинградской киношколы.

«ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА»

НОВЕЛЛА «ЭКЗЕРСИС № 5»
АВТОР СЦЕНАРИЯ А.Тигай по идее Д.Месхиева.
РЕЖИССЕР Д.Месхиев.
ОПЕРАТОР С.Мачильский.
ХУДОЖНИК В.Тихомиров.

НОВЕЛЛА «ТРОФИМ»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ А.Балабанов, С.Сельянов.
РЕЖИССЕР А.Балабанов.
ОПЕРАТОР С.Астахов.
ХУДОЖНИК С.Шемякин.

Производство: Роскомкино,
Продюсерский центр «Киноформ»,
Ассоциация молодых кинематографистов,
телекомпания НТВ.
Россия.
1995.

Когда-то, почти сто лет назад, Борис Владимирович Алперс, сам до московской жизни петербуржец, в рецензиях на фильмы Фабрики эксцентрического актера настойчиво ощупывал их особого рода эстетизм и мирискусническую ориентацию. Культура, в том числе и воспитанная архитектурным ландшафтом Петербурга, обнаруживала себя во вкусе к стилизаторству как к замкнутому, неразболтанному и сбереженному (в художественных альбомах) миру — «миру искусства». Забота о стильности в эпохи революционных потрясений была (и остается), я полагаю, эксцентрической подменой другого — психологического свойства жителей этого города, а именно их высокомерной чопорности, то есть защитной маски от болотной промозглости и миражных перспектив. Стилизация как эстетский слепок реальности в любом случае — знак «европейского качества», пусть даже униженных и оскорбленных. А в сочетании с тонной на вид, но железной деловой хваткой, она же круговая оборона европейской провинции (пусть даже на территории «Ленфильма»), такая стилизация и обеспечила внятность посыла режиссеров старого призыва и новой волны. От Германа до Рогожкина (помнящего царскую охоту), от Балабанова до Сельянова, от Месхиева до Ковалова. Глотающих — при всех очевидных различиях, в том числе и прописки на разных берегах Реки и речек, — один воздух. (Не случайно ленинградские критики, имеющие репутацию эстетов, бросились, будто оголодавшие в блокаду, на последний фильм Астрахана, почуяв в нем непривычный беззаконный запах неразделанного мяса, наплевав даже на отсутствие супермаркетовской упаковки.)

---

[1] На первом Форуме молодого кино, проведенном в Ялте в январе 1994 года, в результате голосования присутствующих там профессионалов были названы пять режиссеров (В.Тодоровский, С.Сельянов, И.Дыховичный, А.Хван, В.Хотиненко), каждому из которых была предоставлена возможность снять двадцатиминутный фильм к столетию кино. — *Прим. ред.*

В Питере прошлое — вплоть до люмьеровского — ощущается как настоящее в том хотя бы смысле, что настоящий «предмет искусства» окантован рамкой (как Нева гранитным берегом) идейно выдержанной стильности (или стилизаторства). Дабы не расплескать, как в пошедшей вразнос Москве[2], — натуру. А может быть даже, чтобы эту самую натуру — память всех просвещенных гудит от наводнений — сфокусировать, защитить от небытия и утраты тени.

«Экзерсис № 5», реж. Д.Месхиев

В этом смысле удача (относительная) Д.Месхиева, вернее осмысленность его намерения, и соло А.Балабанова в этом квартете обязаны ленинградскому просветительскому расчету, а также ленинградскому «островному» мироощущению. Наводящему в то же самое время мосты на материк и его историю (кино).

И вот Д.Месхиев не только переставляет камеру в сторону Франсуа Трюффо, но — из двух углов в середину — выплескивает ленинградское детское питание: тот сор, из которого растет кино. Поэтому и «кормление младенца», попавшее в кадр его этюда, приобретает качество не только сноски, навязанной научными руководителями проекта. Выросший в кино (как говорят, в семье кинооператора), Месхиев тут берет не мастерством. Потому что неточный ритм этой импровизации, улавливающий и ее вынужденное зависание, и ее периферийные всплески, выверялся им с отключенным метрономом. Не исключено, что такое впечатление возникло от несоразмерности режиссерского дыхания и короткого метра, когда небольшой этюд кажется чересчур долгим не благодаря задуманному топтанию на месте, в котором вдруг появляется «дама с собачкой», только по возрасту не знакомая с Иосифом Хейфицем, но, как это ни жаль, из-за педалированной и не вполне раскованной эстетизации «сора».

Конечно, подленинградский приморский пейзаж не хуже белого песка и валунов Бретани. Конечно, синее платье на фоне серого моря и перья, качающиеся на шляпе, как на волне, — изыски стилизованных картинок из массовых журналов начала века. Но эта атмосфера на пляже «нашего детства», когда снимали другие, а «мы» ели с ложки (и не йогурт) близ живого, но кажущегося стилизованным дерева, меня убеждает в том, что здесь, несмотря на знакомые всхлипы, капризы, или заурядность бури в стакане, ради кино от мужчин не отказываются. А ассистентка режиссера в «Американской ночи» Трюффо, помнится, была убеждена, что подобный отказ может быть мотивирован только этой причиной. Может быть, в такой капле отражаются различия между европейской частью нашей суши и Европой неполукровкой. Как, впрочем, и между нашей азиатской частью и дальневосточной Азией. В свое время Шкловский в «Письмах не о любви» упомянул о культурном землетрясении, поразившем Страну восходящего солнца в связи с переводом «Воскресения». Японцы были шокированы не тем, что героиня — проститутка, там это совершенно не экзотика. А тем, что Катюша, любившая Нехлюдова, именно поэтому ушла к другому.

---

[2] Москва — город атмосферы. Это летучее свойство не выдержало давления времени, которое, в свою очередь, распылило и знакомое пространство.

Само собой, что среднеевропейский стиль на каждой съемочной площадке — свой. Не говоря о разном крене стычек cinéma, vérité et la vie. И ленинградский обертон, подложенный в звукооператорских шумах на Финском заливе, звучит теперь так: «Жизнь — это стиль, а кино — стилизация». Вообще, а не только в юбилейном году.

«Трофим» А.Балабанова иначе салютует нашим вокзальным ожиданиям. Притопав (приехав) в Ленинград, как Трофим, герой этой новеллы, в Питер, Балабанов прошел экзамен, подтверждающий его гражданство стильными и строгими, как черно-белая печать, «Счастливыми днями». Их гротескность была заключена не только в грустном беккетовском названии или в нарисованной цветными карандашами лодочке, а эксцентрика — в контрастной, как цвет пленки, музыкальной партитуре. Щемящая лирика фильма была упрятана в черные дыры заснеженного города, зато город был увиден глазами «иностранца» — зоркого, кропотливого и амбициозного.

Второй его фильм «Замок», закрутивший режиссера в ложном движении, был обласкан, а также обруган критикой за одно и то же. За патологическую (Кафка!) страсть к фактуре (одних раздражало, что за деревьями не видно леса, других восхищала «игра с предметом»). Этот фильм грозил прощанием, несмотря на изящно стилизованные штучки-дрючки, с Северной Пальмирой своей неотрефлексированной памятью о герое маскульта Марке Захарове с его «Убить дракона», — хотя, конечно, прощанием эстетически сверенным с иллюстрациями разных не-малых голландцев и других художников, режиссеров. Возможно, замысел фильма закипал на одной печке, а результат вылился в другой котел. Так или иначе, но в остраненных сепией «отреставрированных» кадрах «Трофима» притязания стилиста и остроумного режиссера, «русского и ленинградца», имеющего местный европейский опыт «Счастливых дней», по счастью (или провиденциально), реализовались.

История о том, как зарубивший брата русак, дальше огорода-поля не ходивший, сел в поезд, отхлебнул в столице империи штампованные народные радости и в недолгом своем пути до острога рефреном, словно в заглохшей песне, навязчивый мотив которой прорывался в самых неподходящих случаях, глухим голосом произносил одну и ту же фразу: «А я брата зарубил», — скроена Балабановым как ярмарочная игрушка с бесхитростным секретом. Но наив этот простодушен до художественности.

Рифма к первому на белом свете кинопоказу может быть сколь угодно далекой и замысловатой. Ближайшая, но не лежащая под рукой или на виду, — это не только Arrivée du train russe, грациозно, едко и сентиментально приклеенная режиссером к житию Трофима. Но и ставшие условными клише безусловного, по обманке зрения, повествования. Когда растиражированные до ныне уже пародийных поз и ужимок кадры и балаганная серьезность фильма об убивце-ревнивце, попадающем в большом городе то под колеса телеги, то в трактир, то в заведение мадам, как зрители первого киносеанса под колеса прибывающего с экрана поезда, прореженные впечатанными без осечки, как «в пулю сажают вторую пулю», видами Питера — старыми открытками, снятыми, если не ошибаюсь, один раз с Охты, а другой — с низкой точки на Дворцовой через Неву, — когда все это превращается в Портрет города и в антологию старого кино en général. В портрет места и времени, приближенный к современному зрителю победительно и лукаво смонтированным эпизодом с мэтром «Ленфильма» Германом. Потомственный ленинградец и друг милиционеров попадает здесь в ловушку недавнего питерца Алеши не как побежденный Алексей Учитель[3], но как еще более юный и непосредственный ленфильмовский кинолюбитель, не подозревающий при своем скептицизме о том, что ярмарочный трюк и есть на самом деле исторический документ, обработанный на единицы хранения в архиве. Французском, разумеется.

---

[3] Речь идет о гипотетической роли Германа, а не об Алексее Учителе, известном ленинградском режиссере.

Этот трогательный и острый финал не кажется маргиналией к основному тексту фильма еще и потому, что на роль заплутавшего убивца Балабанов пригласил Маковецкого. Тем, кто привык видеть этого актера в ролях героев с верхним образованием или в кэмпийских (от кэмпа) мизансценах Виктюка, вдруг открывается, что по типу дарования он — Петрушка (Стравинского), стилизованный народный тип. И его лубочный дремучий — эксцентричный, в сущности, — грим в сочетании с глубоко посаженными, как у Льва Толстого и Сельянова, глазами, с потусторонним и слегка растерянным взглядом завершают стилизаторскую режиссуру картины, стилистика которой раскрашена-подсвечена живым трепетом и неумышленной (вопреки умышленности этого Города) любовью к кино.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

ДЕДОВСКОЕ КИНО

ВЕЧЕРОМ НА ТРЕХ НОГАХ, НОЧЬЮ В ДЕРЕВЯННОЙ КОМНАТЕ...

«ДЕРЕВЯННАЯ КОМНАТА»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕРЫ Е.Юфит, В.Маслов.
ОПЕРАТОРЫ Р.Луговской, Н.Левитин.
ХУДОЖНИК Е.Юфит.
ЗВУКООПЕРАТОР М.Подтакуй.
Производство: киностудия «Мжалала-фильм».
Россия.
1995.

В фильме «Деревянная комната» Евгения Юфита и Владимира Маслова некрореалистическое исследование границы между жизнью и смертью сосредоточивается на угасающем сознании как метафоре старости.

Первое, что мы видим на экране, — длинные седые волосы, фосфоресцирующие в темноте... Белые руки завязывают их в тугой узел... Человек оборачивается, перед нами — пепельно-белое лицо старика. Затем возникают кадры из снятых героем фильмов: ветхие, дрожащие в допотопном проекторе черно-белые картинки, демонстрирующие купание здоровенных бобров. С оглушительным треском кинопроектор останавливается, а затем начинается новый, похожий сюжет: здесь уже купают друг друга огромные, голые мужики... «Кино в кино» настойчиво запечатлевает в сознании зрителя идею согласия разных существ, идею новой гармонии мира. В мыслимом универсуме уже нет границы между животным и человеком, давно позади остался поворот к «обратной эволюции», и ни к чему разделять территорию, законы взаимоотношений, поведение, пластику...

Преодолевающий эстетику «грязного кино» прозрачным фотографизмом, фильм «Деревянная комната» бессловесен и течет, как сон. Его сюжет трудноуловим, повествование дискретно, путано. Здесь переплетаются и существуют, как одна полумистическая, полуабсурдная реальность фильмы и сны главного героя (его роль исполняет Владимир Маслов): и тут, и там одни и те же герои, ритмы, одна судьба. Кажется, что этот мир полностью закруглен, закончен, самозациклен. Длинные планы-эпизоды, держащие в поле зрения камеры едва подвижные объекты, превращают пространство в стеклянный аквариум, эстетизированный натюрморт, где жизни не больше, чем в искусственном цветке или опавшей листве. Это словно вечная зима летнего пейзажа, пережить которую мучительно трудно.

Когда-то сюрреализм искал и находил иррациональное во фрейдистской теории, некрореализм находит его в геронтологической науке. Некрореалистические «деды» впервые появившиеся в фильме Е.Юфита «Папа, умер Дед Мороз», — феномен, почти не имеющий аналогов в искусстве. В пластическом отношении они отдаленно напоминают мужской контингент банды зомби-людоедов из «Ночи живых мертвецов» Джорджо Ромера, однако у Юфита они воспринимаются скорее как фантомы социального иррационализма (не случайно их хочется сравнивать с бюрократами, партократами, представителями геронтократической системы).

Одновременно некрореализм парадоксальным образом проигрывает патриархальный архетип, согласно которому ответственность отца перед будущим заключается в том, чтобы сохранить потомство по мужской линии. Это становится еще более очевидным в «Деревянной комнате», где некрореалистические «деды» существуют не в «организации», а в некоей «мужской семье».

Полное алогизмов поведение этих старцев во время купаний, отдыха у костра и т.д. демонстрирует природный иррационализм, напоминающий иррационализм богаделен и мужских бань. Тягучий темпоритм существования героев — знак угасшей здравости сознания и маскулинной силы. В отличие от деятельных гомосексуалистов-насильников («Папа, умер Дед Мороз), деды из «Деревянной комнаты» не проявляют открытой агрессии. Они просто бродят вокруг героя, бренчат своими колокольчиками и невзначай доводят до смерти его жену... Колокольчики словно отмечают конец урока жизни.

Может быть, впервые в некрореалистическом кино так много места отводится женщине. Присутствие жены документалиста (ее роль исполняет актриса Т.Верховская) — одинокого зрителя странных фильмов мужа и печальной жертвы ловушки с бубенцами — не случайно. Оно подчеркивает сакральное для всей некроэстетики правило, согласно которому женщина как существо чуждое в мужском мире мешает мужчине полностью реализовать себя. В «Деревянной комнате» с устранением женщины из фильма полностью улетучивается тень бытовой драмы, жанр «очищается». Документалист, предоставленный самому себе, свободно погружается в стихию иррационального бреда. Параноидальные сюжеты его фильмов и снов превращаются в алогичные поступки, венцом которых можно считать неудавшуюся попытку самоубийства с участием огромного черного кобеля (бедной собаке отводится роль противовеса для вознамерившегося повеситься героя).

Но как ни старается документалист проникнуть в манящую его стихию смерти — планомерно, своей волей (через киносъемки и launch кинорепрезентацию), — она настигает его быстрее — конечно, беззащитного, без камеры в руках — и увлекает необратимо. Его вступление в «мужскую семью» рассматривается в фильме как посвящение, оно становится патетическим заключением немой «поэмы седых волос», в котором самый крупный из «дедов» распутывает от веревок волосы героя и украшает их цветочным венком. На этой точке замыкается символическое кольцо фильма, но это еще не финал. В финале герои «Деревянной комнаты» просто медленно выйдут из кадра, а камера не сдвинется с места.

Прежде некрореализм, полностью сосредоточенный на действиях своих обезумевших от беспрецедентных исследований героев, никогда не рефлексировал так явно по поводу собственной кинематографической природы. Однако в «Деревянной комнате» ситуация изменилась. Герой-документалист — тоже исследователь среды, как знаменитые разведчики из «Рыцарей поднебесья» или натуралист, защитник мышей-бурозубок, из картины «Папа, умер Дед Мороз», но конкретика его профессии занимает авторов неизмеримо больше.

Документалист в фильме до момента, свидетельствующего о полном угасании сознания, находится в непрекращающихся взаимодействиях с кинопленкой. Возникает предположение, что все происходящее — лишь фильм, который таинственно крутится и постепенно угасает в его стареющем мозгу. В этом случае смерть героя и конец пленки сознания должны были бы стать смертью фильма. Авторы «Деревянной комнаты» спасают свое детище с помощью чисто кинематографического приема: они не доводят происходящее до финального события, вернее, не дают зрителю возможности его увидеть. Оставляя свою камеру в бездействии, они «отпускают» участников из стеклянного загона объектива, не разделяя с ними путь в никуда.

«Деревянная комната»

Впрочем, причина авторского самоустранения может быть и иной. Она может быть следствием понимания того, что лишь человек, полностью растворившийся в среде, человек без кинокамеры, свободный от необходимости видеть и запечатлевать увиденное, действительно способен проникнуть в тайну потустороннего бытия...

НИЙОЛЕ АДОМЕНАЙТЕ	1989	«Кома» (с Борисом Горловым)
	1991	«Дом на песке»
ИГОРЬ АЛИМПИЕВ	1990	«Панцирь»
ВИКТОР АРИСТОВ	1985	«Порох»
	1988	«Трудно первые сто лет»
	1990	«Сатана»
	1995	«Дожди в океане»
ДМИТРИЙ АСТРАХАН	1991	«Изыди!..»
	1993	«Ты у меня одна»
	1995	«Все будет хорошо»
	1995	«Четвертая планета»
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ	1991	«Счастливые дни»
	1994	«Замок»
ГЕННАДИЙ БЕГЛОВ	1989	«Ад, или Досье на самого себя»
	1990	«Сон девственницы»
	1992	«Тайна»
СЕРГЕЙ БЕЛОШНИКОВ	1987	«Счастливо оставаться»
		«Ловкач и хиппоза»
ЛИДИЯ БОБРОВА	1991	«Ой, вы, гуси»
ЮРИЙ БОРИСОВ	1993	«Мне скучно, бес»
СЕРГЕЙ ДЕБИЖЕВ	1992	«Два капитана-2»
ДМИТРИЙ ДОЛИНИН	1986	«Сентиментальное путешествие на картошку»
	1988	«Бумажный патефон»
	1989	«Убегающий август»
	1990	«Мы странно встретились...»
	1991	«Миф о Леониде»
	1994	«Колечко золотое, букет из алых роз...»
ОТАР ДУГЛАДЗЕ	1992	«Невеста из Парижа»
ВЛАДИМИР ЗАЙКИН	1994	«На кого Бог пошлет»
ИРИНА ЕВТЕЕВА	1991	«Лошадь, скрипка и немного нервно...» (к/м, аним.)
	1995	«Эликсир» (к/м, аним.)
РОМАН ЕРШОВ	1991	«Действуй, Маня!»
ЕВГЕНИЙ ИВАНОВ	1993	«Никотин»
АЛЕКСАНДР КАЙДАНОВСКИЙ	1985	«Простая смерть»
	1987	«Гость»
	1988	«Жена керосинщика»
ЮРИЙ КИЯШКО	1993	«Представление для...»
ОЛЕГ КОВАЛОВ	1991	«Сады скорпиона»
	1992	«Остров мертвых»
	1995	«Концерт для крысы»
	1995	«Сергей Эйзенштейн. Автобиография»
ТАМАРА ЛАПИГИНА	1993	«Лабиринт любви»
БОРИС ЛИЗНЕВ	1989	«Зеленинский погост»
КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ	1986	«Письма мертвого человека»
	1989	«Посетитель музея»
	1994	«Русская симфония»
ЮРИЙ МАМИН	1986	«Праздник Нептуна» (к/м)
	1988	«Фонтан»
	1990	«Бакенбарды»
	1993	«Окно в Париж» (при участии А.Тигая)
ВАЛЕРИЙ МАРТЫНОВ	1991	«Кольцо»
ДМИТРИЙ МЕСХИЕВ	1989	«Гамбринус»
	1991	«Циники»
	1993	«Над темной водой»
ОЛЕГ МОРОЗОВ, АНДРЕАС ШМИДТ	1990	«Ленинград. Ноябрь»
ГЕННАДИЙ НОВИКОВ	1993	«Юноша из морских глубин»
РОЗА ОРЫНБАСАРОВА	1991	«Жертва для императора»
	1992	«Зал ожидания»
ВАЛЕРИЙ ОГОРОДНИКОВ	1988	«Взломщик»
	1989	«Бумажные глаза Пришвина»
	1991	«Опыт бреда любовного очарования»
ЮРИЙ ПАВЛОВ	1991	«Сотворение Адама»
ВАСИЛИЙ ПАНИН	1990	«Захочу — полюблю»
	1991	«Исчадие ада»
	1993	«Несравненная»
	1994	«Господа артисты»
	1995	«Бульварный роман»
МАКСИМ ПЕЖЕМСКИЙ	1990	«Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (к/м)
	1993	«Пленники удачи»
СЕРГЕЙ ПОПОВ	1991	«Улыбка»
ВАЛЕРИЙ ПРИЕМЫХОВ	1988	«Штаны»
	1991	«Мигранты»
СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА	1986	«Детская комната»
	1989	«Случайный вальс»
	1992	«Отражение в зеркале»
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН	1985	«Ради нескольких строчек...»
	1988	«Мисс миллионерша»
	1989	«Караул»
	1990	«Третья планета»
	1991	«Чекист»
	1993	«Жизнь с идиотом»
	1993	«Акт»
	1995	«Особенности национальной охоты»
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ	1980-1988	«День ангела» (с Николаем Макаровым)
	1990	«Духов день»
	1995	«Время печали еще не пришло»
ВИКТОР СЕРГЕЕВ	1990	«Палач»
	1991	«Гений»
	1992	«Странные мужчины Семеновой Екатерины»
	1993	«Грех. История страсти»
	1994	«Любовь — предвестие печали»
СЕРГЕЙ СНЕЖКИН	1987	«Петроградские Гавроши»
	1988	«ЧП районного масштаба»
	1991	«Невозвращенец»
АЛЕКСАНДР СУХОЧЕВ	1996	«Принципиальный и жалостливый взгляд»
ОЛЕГ ТЕПЦОВ	1988	«Господин оформитель»,
	1989	«Посвященный»
АРКАДИЙ ТИГАЙ	1991	«Лох — повелитель воды»
ВИКТОР ТИХОМИРОВ	1992	«Трава и вода»
АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ	1995	«Мания Жизели»
АНДРЕЙ ЧЕРНЫХ	1989	«Фа-минор» (к/м)
	1991	«Австрийское поле»
	1995	«Секрет виноделия»
ЕВГЕНИЙ ЮФИТ	1989	«Рыцари поднебесья» (к/м)
	1991	«Папа, умер Дед Мороз» (с В.Масловым)
	1994	«Воля»
	1995	«Деревянная комната» (с В.Масловым)
АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВА-ААСМЯЭ	1993	«Паром «Анна Каренина»

Фильмография режиссеров, дебютировавших на «Ленфильме» в 1985 — 1996 годах. Список включает полнометражные игровые фильмы, в него (за исключением специально оговоренных случаев) не вошли телевизионные, короткометражные и документальные ленты.

ДЖЕЙН НОКС-ВОЙНА

ВЕРА И ЛЮБОВЬ В ОТСУТСТВИЕ НАДЕЖДЫ

Самые интересные фильмы, показанные на экране Сочинского кинофестиваля прошлого года, были посвящены исследованию русского национального характера, русской традиции, русской природе, необъятной и прекрасной. Некоторые из этих лент ностальгически любовались бытом старых дворянских усадеб, роскошными имениями, дворцами с хрустальными люстрами, изысканными нарядами, великолепием сельских ландшафтов, широкими панорамами полей, садов, лесов. Завороженная камера временами как будто забывала, какова же, собственно, цель режиссерского проекта. Ибо прекрасный образ прошлого, «которое мы потеряли», вытеснял все иные смыслы, положенные в основу литературного сюжета.

Драма «Лунные псы», объединившая в режиссерском тандеме Лидию Польщикову и Владимира Тумаева, выглядела на этом фоне «белой вороной». Тяжелый для восприятия, «трудный фильм» не отворачивается от отвратительных черт нынешней жизни в России, напротив, судит о них честно и прямо[1].

Сирость показанной на экране жизни так шокировала фестивальную публику (ту, по крайней мере, что искала развлечений и светского времяпрепровождения), что фильм «не заметили», реакция на него была или равнодушной, или отрицательной. Кажется, только гости с Запада встретили его с открытой душой. У нас в Америке подобный фильм о больном СПИДом ребенке не вызвал бы подобного отторжения — хотя бы потому, что западные режиссеры приучили публику не только к поделкам типа «Рэмбо» и «Бульварного чтива», но и к произведениям большого кино на такие маловыигрышные сюжеты, как страдания неизлечимых больных. Вспомним: герой «Человека дождя» — страдающий аутизмом пациент психиатрической больницы; герой «Филадельфии» умирает от СПИДа; Форрест Гамп в одноименном фильме — слабоумный; действие знаменитых фильмов «Полет над гнездом кукушки» и «Пробуждение» разворачивается в сумасшедшем доме; герой австралийского фильма «Плохой мальчик Бабби» утратил рассудок из-за того, что в детстве его подвергали насилию...

«Лунные псы» невольно спорили и с другим ностальгическим мотивом, проходившим через российские фильмы 1995 года. Я имею в виду «тоску по невинности», воспевание наивного детства.

Разговор о фильме «Лунные псы» не раз возникал на страницах «Искусства кино», и тем не менее мы решили предоставить слово профессору-слависту из США Джейн Нокс-Война. Как человек «со стороны» и «вне контекста» она оказалась более объективным критиком этой спорной, шоковой, но талантливой и искренней картины. К тому же статья порождает побочный эффект, высвечивающий сложившуюся в нашей критической среде систему рецепции, порою слишком воспаленную и слишком политизированную.

Герои фильмов «Американская дочь» К. Шахназарова, «Первая любовь» Р.Балаяна, «Дожди в океане» В.Аристова — чистые душой и сердцем отроки и подростки.

Джейн Нокс-Война — профессор русского исследовательского центра Гарвардского университета, гость Сочинского кинофестиваля в 1995 году.

---

[1] О фильме «Лунные псы» см. также: «Кинофорум-2». — «Искусство кино», 1995, № 8; Стишова Е. «Некоторые особенности национальных кинофестивалей». — «Искусство кино», 1995, №12. — *Прим. ред.*

Очаровательная дочка богатой русской эмигрантки пытается спасти родного отца, приехавшего за ней из России и угодившего в Америке за решетку. Разумеется, «Американская дочь» завершается хэппи эндом. В «Первой любви» (по повести Тургенева) тинэйджер переживает драму взросления, совпавшую с первой любовной неудачей и разочарованием в отце. Но фрустрация не обескураживает героя, и в конце фильма он смотрит в будущее с милой, счастливой улыбкой.

В «Дождях в океане» юная девушка, еще девочка, совершая с тетушкой круиз на роскошном океанском лайнере, бредит невиданными любовными страстями, теряет в упоении невинность... правда, только в эротическом сне.

Известно, однако (и не только из Достоевского), что жизнь и психология ребенка гораздо сложнее, чем подобные идеальные представления о безмятежной невинности детства. Образы морально возвышенных и во всем безупречных «пионеров» советской поры столь же далеки от реальности, что и нынешние сладкосиропные «американские дочери».

Героиня «Лунных псов», живущая в подмосковном сиротском приюте, ничем не похожа на этих счастливых, брызжущих жизненными соками инфантилов. Она поражена СПИДом. Но самые глубокие ее переживания связаны даже не с болезнью, роковой характер которой девочка еще не может осознать, а с любовью и привязанностью к трем близким существам. Это ее мать, опустившаяся проститутка, которой не под силу забота о дочери. Это воспитательница детдома. Наконец, это собака, такая же бездомная, как и девочка. «Лунные псы» — фильм о детской любви, любви настоящей, не имеющей отношения к эротике и сексу, мода на которые чувствуется в современных русских фильмах.

В картине присутствует реальная социальная проблематика сегодняшней России. Приюты, где с брошенными детьми обращаются хуже, чем со зверятами; алкоголички-матери, вынужденные продавать себя, чтобы как-то выжить; безответственные отцы, уклоняющиеся от заботы о детях... Жизнь показана с той мерой психологической глубины и художественной достоверности, к которой и близко не подошли «кассовые» фильмы фестивального конкурса.

Страдания, боль, отверженность больной СПИДом девочки зафиксированы в этом игровом фильме с достоверностью документа. Рассказанная в нем история подлинная, почерпнутая из газетной статьи — о больной девочке, которую в детдоме изолировали (пищу ей подавали, как в тюрьме, через окошко в двери) из-за страха сотрудников заразиться. Достоверность составляет сильнейшую сторону ленты, которая не предлагает никаких соблазнов: участием кинозвезд не блещет, новым словом в развитии киноязыка не является.

Одиннадцатилетняя Вера Буняева была отобрана для съемок в результате конкурса, где проверялась прежде всего способность ребенка дружить с собакой. Героиня фильма опекает бездомную собаку, столь же несчастное существо, как и она сама. С какой необыкновенной храбростью борется девочка с миром, который хочет ее с собакой разлучить! Девочка и собака общаются между собой на одном языке. В отчаянии они вместе лают на луну по ночам, будто открывая друг перед другом душу.

Воспитательница детдома Любовь Михайловна (Любовь Веселова) явно вышла из сегодняшней реальной России, чье настоящее так далеко от розового оптимизма. Всем своим обликом, одеждой, жестами, походкой, стилем речи в духе героинь Петрушевской она легко узнаваема. Все выдает в ней человека «низкого» звания и класса, не из образованных и уж точно не из богатых. Грубые и жестокие обстоятельства жизни, характер ее несладкой работы выковали ее такой, как она есть. Густо, до черноты намазанные помадой губы, слишком редкие и слишком короткие неопределенного цвета волосы, собранные почему-то на одну сторону, нелепая черная шляпка фасона «дерби», надвинутая на другой бок. Прическа и шляпка лишь укрупняют ее и без того крупные черты. Прибавьте ее манеру гримасничать с кислой улыбкой, ее вульгарность и грубость. Тычки, оскорбления, подзатыльники предназначены Вере, сидящей с ней рядом, в коляске милицейского мотоцикла, а ее руки, крепко обхватившие водителя, трясутся от возбуждения, которое она и не пытается скрыть.

Но даже в этот момент что-то мешает видеть ее лишь в призме гротеска. Это «что-то» — первое появление Любови Михайловны на экране, когда она нежно и трогательно ласкает девочку, прежде чем забрать ее из больницы со страшным диагнозом.

Что же касается милиционера... Россия со времен перестройки познала сексуальное раскрепощение, рухнули установленные советским режимом табу (мир не забыл гневный возглас советской патриотки «У нас секса нет!» во время одного из первых телемостов). И сегодня в русском фильме мы видим с редкой пронзительностью выписанный образ женщины, не скрывающей, как сильно она хочет мужчину, — любого, без разбора. В стране дефицит и на мужиков, и что еще остается этой женщине, как только тесно прильнуть хоть на несколько минут к мощной спине водителя. Она одинока. Уже не первой молодости, продолжает жить вместе с отцом, мать умерла, брат — в тюрьме, сестра вышла замуж в другой город, редко видятся... Кто осудит эту женщину, сформированную тяжкими обстоятельствами жизни, за противоречивость ее характера и поступков! Она капитулирует в борьбе за Веру. И берет расчет, оставляя девочку на произвол судьбы.

Насколько мне известно, до «Лунных псов» ни один русский фильм не касался трагической темы СПИДа[2]. Взявшись за такую трудную тему, создатели фильма отвергли облегченные решения. На Западе, в Америке особенно, где фильмы о СПИДе не новость, сюжет, как правило, трактуется все-таки не так безнадежно. Скажем, герой «Филадельфии» в исполнении знаменитого актера Тома Хэнкса, дважды обладателя «Оскара», — гомосексуалист, а это совсем не то же самое, что несчастная девочка, инфицированная, как можно понять, в больнице. Вот почему «Филадельфия» не так «достает», как этот фильм.

И еще. В России традиционно не сообщают диагноз больному, умирающему от рака, болезни вообще скрываются, чтобы «не огорчать» ни больных, ни их родных. Фронтовиков, потерявших ноги и руки, после войны изолировали от общества, дабы они не шокировали своим видом окружающих. В России инвалиды в колясках не могут, как в других странах, появляться в общественных местах, в театрах, на выставках, в музеях, потому что лестницы, лифты, автобусы, подземные переходы для них не приспособлены. К тому же они не имеют специально оборудованных собственных автомашин, им не выделены самые удобные места на каждой автостоянке, в каждом зрительном зале... Общество по-прежнему не хочет замечать умирающих и неизлечимо больных, не сострадает им. Стоит ли удивляться тому, что фестивальная сочинская публика игнорировала этот идущий вразрез с консервативным общественным мнением гуманнейший фильм?

Сказанное вовсе не означает, что у этой картины нет слабых сторон. Ее авторы подчас прибегают к слишком хорошо известным формальным приемам, позаимствованным, скажем, у такого мастера, как А.Тарковский. Эти приемы, почерпнутые из «Иванова детства» и «Соляриса», в данном контексте не срабатывают, но настойчиво повторяются и повторяются, снижая эмоциональное звучание «Лунных псов». Избыточные кадры — это и чрезмерно затянутый проход девочки по подземному тоннелю в начале и в конце фильма, и многократно повторенный план ее искаженного смертью лица, и раздуваемые ветродуем волосы, блики лунного света на них — все это лишь придает картине ненужный и не свойственный ей мелодраматизм, особенно досадный после подлинно драматических эпизодов самого высокого накала.

Но местами метафоричность кинематографического языка оправдана и удачна: пчела, бабочка, божьи коровки среди цветов, грозовые облака — эти неожиданные натурные перебивки, тонко вмонтированные в ткань фильма, служат своеобразным комментарием к происходящему, оттеняя ужас и горечь трагического повествования.

Консервативные русские кинокритики сочли этот фильм «феминистским». В одном они правы: мужские образы в картине — директор детдома и учитель физкультуры — абсолютно отрицательные. Оба бесчувственные, бесчеловечные деспоты, оба пользуются в разговорах с детьми самым грязным языком («опидорастят вас...»), оскорбляют их и словом и делом, держат несчастную Веру взаперти в кладовке, отнимают у нее собаку, потом и вовсе уничтожают ее... Третий мужской персонаж — появившийся ненадолго в гостях у дочери папа. Никчемный забулдыга, пропойца, повздорив спьяну с директором, он пропадает из виду.

И потому в этом мире поневоле приходится главенствовать женщинам. Они совсем не похожи на декоративные объекты сексуальных домогательств, знакомые по новейшим русским «триллерам и киллерам». Однако и воспитательница, и даже непутевая мать девочки несут человеческое начало. Они все же способны сострадать ребенку, которого поразила жестокая и ужасная болезнь, проказа современного мира.

Сильное впечатление производит эпизод, когда воспитательница решительным шагом пересекает двор, чтобы выдать по первое число директору по поводу исчезновения Робби — собаки, которую сотрудники дома отняли у девочки. Пластика движений Любови Михайловны, «язык тела» напоминают знаменитый кадр в фильме «К востоку от рая», когда Джеймс Дин, тоже стоя спиной к зрителю, как будто даже согнувшись, поникнув от распирающих его чувств, решительно открывает дверь и направляется к постели умирающего парализованного отца, чтобы наконец-то высказать все, что за всю жизнь накопилось на душе... Так и в «Лунных псах»: тут тоже каждая деталь — решительная походка, распрямленная спина, подложенные ватой широкие плечи зауженного по талии старомодного костюма — все исполнено вызовом: «Сейчас я вам задам!..» Вызов — в движении бедер, в уверенности шага, в старомодных туфлях на высоких каблуках, в том, как она дважды оборачивается к зрителю с победоносным видом: может, кто-то еще не поверил, что на этот раз она им ничего не спустит?..

...Девочку зовут Вера. Воспитательницу — Любовь Михайловна. Женщины по имени Надежда в фильме нет. Нарочно это или случайно?

Перевод с английского В.Войны

«ЛУННЫЕ ПСЫ»

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕРЫ В.Тумаев, Л.Польщикова.
ОПЕРАТОР Д.Пиппа.
МУЗЫКА Д.Шостаковича, П.Чайковского,
М.Огиньского, Р.Паулса,
И.Талькова.
ЗВУКООПЕРАТОР Н.Кропотов.
Производство: «Пеликан», Роскомкино.
1994.

---

[2] Первопроходцем в разработке темы СПИДа в современном российском игровом кино является А.Михайлов, известный актер, дебютировавший как режиссер фильмом «Только не уходи...» (1992). — *Прим. ред.*

ЮРИЙ АРАБОВ

Старый индийский трюк

Всем иллюзионистам мира известен трюк, который делали индийские факиры еще в прошлом веке: на лесной поляне в присутствии десятка свидетелей мастер подбрасывает вверх обыкновенный канат. Во время полета канат внезапно «твердеет», превращаясь в шест. На этот шест, установленный вертикально, прыгает мальчик, ассистент факира, и взбирается по нему вверх к самому небу. Потом мастер бьет по шесту кулаком, и «твердый» канат, превращаясь в мягкий, падает на поляну к ногам изумленных зрителей, и мальчик исчезает.

Многие иллюзионисты, включая Игоря Кио, потом «повторяли» этот аттракцион в своих цирковых представлениях, достигая волшебного эффекта с помощью современных технических средств, но, кажется, еще никто не смог сделать это чудо под открытым небом. Сохранились старые фотографии, запечатлевшие факиров за их немыслимой работой. На одних фотографиях картинка идентична устным рассказам: канат стоит как вкопанный, конец его исчез в небе, и мальчик лезет вверх. Однако другие фотографии засвидетельствовали нечто странное: канат на них вообще изображен не в виде шеста, а лежащим, подобно свернувшейся змее, у ног факира. Зрители же, собравшиеся на поляне, запрокинули головы вверх и на что-то смотрят, открыв рот от удивления...

Не знаю, твердел ли канат «на самом деле», но то, что в ряде факирских чудес мы имеем дело с фактами массового гипноза, не подлежит сомнению. Великая иллюзия, рожденная силой внушения мастера, завладевает зрителями, и они каменеют от восторга и удивления, уставившись в пустое небо. Рассказанная здесь история, по-моему, лучшим образом подходит к искусству кино, которое вступило во второе свое столетие.

В нашу плоть и кровь с детства въелись слова о «важнейшем из искусств». Сегодня автор этих слов заслуженно разоблачен и отправлен в небытие. Однако правота сказанного вождем подтверждается если не российской практикой (из-за сегодняшнего кризиса отечественного кинопроизводства), то всем мировым кинопроцессом в целом: никогда раньше фильмы не набирали такого количества зрителей и не приносили таких барышей, как набрали и принесли, например, «Парк Юрского периода» и «Форрест Гамп». Но что такое два этих фильма? Можно сказать: триумф профессионализма и голливудской системы кинопроизводства в целом. А можно и по-другому: «дурацкие» сказки, рассчитанные, как шприцы, на разовое использование.

Меня с детства занимал вопрос: чем отличилась перед человечеством крашеная блондинка с толстыми губами? Непонятно. Совершенно точно, что она не снялась ни в одном «хорошем» фильме. Не сыграла ни одной «хорошей» роли. Не спела ни одной «хорошей» песни. Не имела для этого даже сносного по меркам эстрады голоса. Однако после Богородицы и Христа она, блондинка, стоит чуть ли не на третьем месте — и по степени популярности, и, так сказать, буквально: я неоднократно видел ее фотографии рядом с иконами.

Речь идет, как вы догадались, о Мэрилин Монро. Английский режиссер-постмодернист Кен Рассел в своем фильме «Томми» сделал богохульный эпизод в церкви, где таинство причастия происходит не под иконами, а под гигантской фотографией Мэрилин... Не знаю более точного образа кинематографа, вернее, образа того места, которое заняло это «важнейшее из искусств» в наших головах, в наших душах.

Когда начинают объяснять феномен популярности кино в XX веке, то прибегают к чему угодно, к любым аргументам, но только не к практике гипноза. А почему не прибегнуть к гипнозу как объяснению? Ведь выражение «фабрика снов», закрепившееся за Голливудом, говорит именно об этом, о гипнозе и только о нем.

Для такой постановки проблемы есть свои резоны.

Первый: кино тотально, об этом знают психологи-теоретики и практики. Что это такое? В современной психологии существует методика «скользящего восприятия» или «бокового зрения». Она пришла из мистических восточных и южноамериканских школ. Это особое зрение уголками глаз, «боковое» при полной остановке внутреннего диалога с самим собой, то есть какие-либо мысли в голове в этот момент должны отсутствовать. Подобное зрение должно прорвать «пузырь восприятия» или образ мира, «навязанный» нам с детства, должно привести к тому, что мы увидим мир таким, как «он есть», а не таким, как «кому-то хочется». В кинематографе подобная психологическая техника невозможна. Даже «краем глаза» ты увидишь лишь то, что хотели показать тебе режиссер и оператор. Экран в кинотеатре обладает свойством одинокой звезды на черном небе — остальное пространство затянуто облаками, — и смотришь только на нее. Первый наш вывод: локальный источник света (киноэкран в темном зале) приковывает наше внимание полностью, не оставляя места для «более зоркого» зрения сознания. Если вам так хочется «более зоркого» зрения, то почему бы просто не выйти из кинозала?

Второй: в психологии начало века прошло, в частности, под знаком изучения реакций на интенсивный источник света. Было установлено, что концентрация зрения на ярком свечении дает гипнотический эффект и порабощает волю. Отсюда — свет в тюрьмах, который не гасится на ночь, свет в кабинете следователя, направленный вам прямо в лицо. Или начало сеанса у гипнотизера, когда внимание пациента должно быть приковано к какому-нибудь блестящему предмету, скальпелю или той же лампе: после этого гипнотизер начинает считать, и «сон наяву» происходит. Было сделано и более важное открытие: мигание интенсивного источника света (чередование излучения с черными «паузами») провоцирует приступы эпилепсии, парализует волю, вызывает сильное эмоциональное потрясение. Об этом знал еще Карл Теодор Дрейер, прославившийся, в частности, сочетаниями локального черного и локального белого цвета в своих фильмах. Мигание света в дискотеках тоже отсюда. Нам кажется, что это «красиво», на самом деле подобное «световое решение» вызвано необходимостью вводить танцующих в экстатически-гипнотическое состояние.

Третий: в 60-х годах в Америке был проведен эксперимент по введению в сознание (подсознание) зрителя определенной информации, которая глазом как бы не «схватывалась». Это назвали эффектом двадцать пятого кадра. В определенный отрезок кинофильма вклеивался кадрик с рекламой кукурузных хлопьев. Через определенное количество метров этот кадрик снова повторялся. Кадрик занимал одну двадцать пятую (или близко к тому) долю секунды. Сознание зрителя, естественно, не замечало увиденного, пропускало «мимо». Но подсознание в итоге прореагировало на эксперимент совершенно однозначно: во время просмотра и после него количество проданных кукурузных хлопьев в несколько раз превышало количество, проданное в обычные дни и в «обычные» просмотры. Потом подобная «зомбирующая» реклама была запрещена. Но эффект короткого кадра, повторенного несколько раз на протяжении фильма, остался, об его гипнотизме знают профессионалы и так называемое авангардное кино в лице, например, американца Дж.Джоста[1].

И четвертый резон, может быть, самый главный. В 10-е годы нашего века Зигмундом Фрейдом и другими психологами была разработана теория «коллективной души», «коллективного сознания», которые проявляются в человеческих массах и царствуют над ними. Казалось бы, здесь нет никаких тайн. Какими стремлениями должно обладать множество людей, собравшихся в одном месте, например в кинозале? Да теми же, что и каждый из них по отдельности. Или, может быть, нужно вычислить некое среднее арифметическое их различных пристрастий, наклонностей, вытекающих из особенностей полученного образования и социального статуса... И получится «коллективная душа»!

Оказалось, что ничего подобного. Исследования Фрейда доказали, что «массовая душа» любых человеческих множеств совершенно не зависит от духовных качеств отдельного человека или «отдельной составляющей». Конкретный человек может быть хоть Сократом, но и сократы в толпе поведут себя точно так же, как, например, геростраты. Фрейд установил, например, что человек преклонного возраста «омолаживается» в толпе приблизительно на тридцать-сорок лет. Вот фрейдовские определения психических состояний человека в массе: чувство неодолимой мощи, заражаемость идеями, общая внушаемость, контрастное восприятие мира, незнание сомнений и неуверенности, незнание жажды истины, требование иллюзии и возвышающего обмана, доминанта фантома, создаваемого неисполненным желанием.

Связь людей в церкви, по Фрейду, основана на любви каждого не друг к другу, а к Богу при условии, что Бог любит каждого в равной степени. На основании последнего тезиса Фрейд делает вывод о том, что вождь управляет толпой при помощи идентификации (уподобления) каждого члена толпы с самим вождем... Как будто про кино сказано, про любого из киногероев! Про ту же Мэрилин Монро, наконец.

«Массовая душа» обитает в любом кинозале при том условии, что он не пуст. Следовательно, кинематограф, заботящийся о том, чтоб его смотрели, должен обслуживать потребности этой «массовой души», ее «первичные позывы», существующие «объективно», вне осознанных устремлений отдельного человека. Кинематограф на протяжении ста лет занимается почти исключительно этим. Секрет коммерческого успеха состоит лишь в знании особенностей «коллективной души». В свою очередь «авторское» кино пытается обращаться к «отдельному человеку», а не к массе, уподобляясь книге, но успех его скромен и объясняется «нарушением» правил игры. В мировом кинематографе только Голливуд в своих картинах до конца и последовательно исходит из теории Фрейда о «коллективной душе». Результат не требует комментариев.

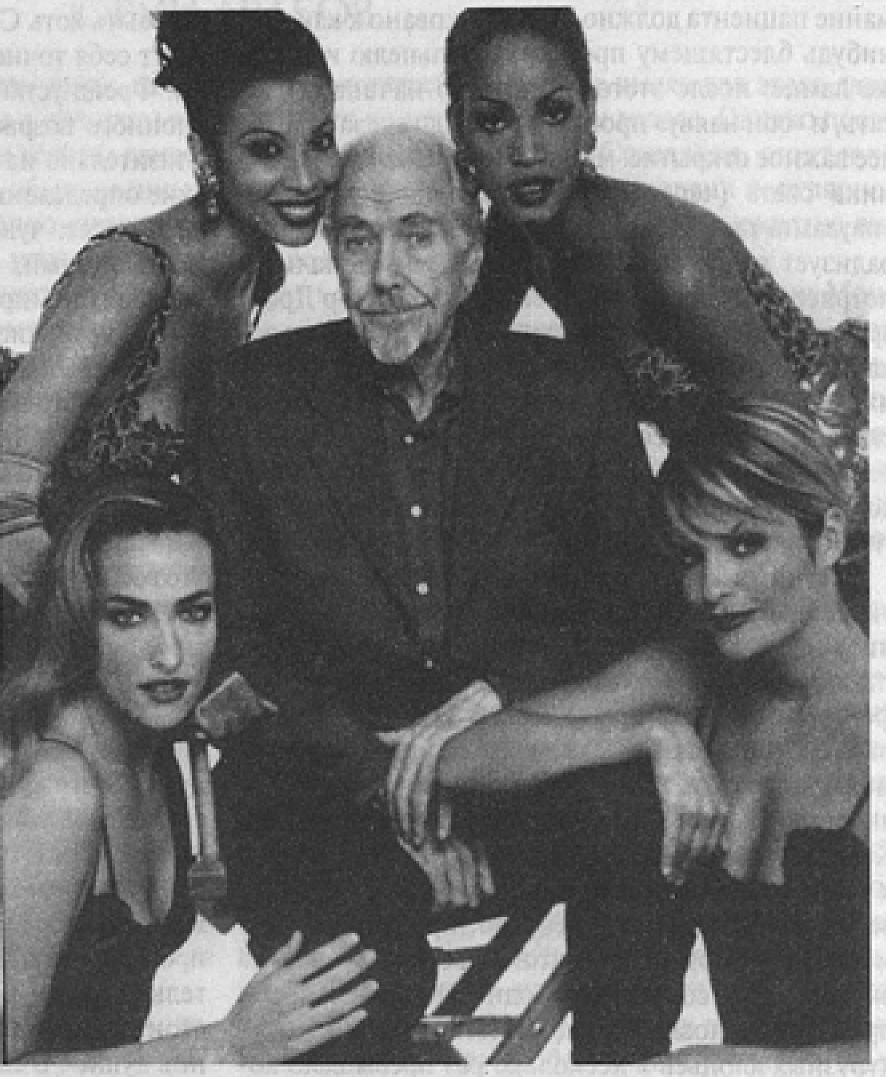
Когда выходит очередной фильм, пользующийся спросом, мы сразу же начинаем рассуждать о его эстетических особенностях, философии, режиссуре и т.д. Часто получается смешно и грустно — наши «ключи» оказываются бесполезны. Ничего, в сущности, не объяснив, мы делаем вид, что «открыли» дверь, и спешим к новой... А фильм «молчит».

Психология, теория восприятия создают здесь новые возможности, новые «ключи» и иной контекст. Благодаря психологии понимаешь, что природа кинематографа — исключительно гипнотическая, что то зомбирование сознания, которое кино производит, можно сравнить лишь с действиями гипнотизера, и не ранга Кашпировского, а много выше. Потому кинематограф и претендует сегодня на место новой церкви.

...Факир подбрасывает канат вверх, и он становится твердым, превращаясь в шест. Это видят многие, хотя в «реальности» чуда не существует.

---

[1] Речь идет о фильме «Ловушка» (подробнее о нем см.: «Искусство кино», 1995, № 8). — *Прим. ред.*



ПЕТР ВАЙЛЬ

ВЫХОД НА ЯЗЫК

«ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ»
(PRET-A-PORTER/READY TO WEAR)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Роберт Олтмен,
Барбара Шулгассер.
РЕЖИССЕР Роберт Олтмен.
ОПЕРАТОРЫ Пьер Миньо, Жан Лепин.
ХУДОЖНИК Уильям Амелло.
ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ Катрин Летерье.
КОМПОЗИТОР Мишель Легран.
АКТЕРЫ София Лорен, Марчелло Мастроянни,
Ким Бэсинджер, Анук Эме, Джулия Робертс,
Тим Роббинс, Лорен Бэколл, Тери Карр,
Стивен Ри, Форест Уитакер,
Уте Лемпер и другие.

В ФИЛЬМЕ ИСПОЛЬЗОВАНЫ КОЛЛЕКЦИИ МОДЕЛЬЕРОВ
Жан-Поля Готье, Иссе Мийаки, Кристиана Лакруа, Сони Рикель,
Джанфранко Ферре (для Дома Кристиана Диора).
Производство: Miramax Film International. США.
1994.

Новый фильм Роберта Олтмена не понравился Америке. Как-то уж очень единодушно все рецензенты изругали «Готовое платье»: раздражение вызывало все, даже мелькание знакомых знаменитых лиц — фирменный знак Олтмена. У него очень любят сниматься звезды. Вначале это было стремление работать с тем, кто умеет работать с тобой; потом — желание поучаствовать в социальной критике, естественное для элитарного человека; сейчас — более всего мода, знак полудиссидентской престижности. Вот и в «Готовом платье» собрались Ким Бэсинджер, Джулия Робертс, Стивен Ри, Тим Роббинс, Форест Уитакер, а с ними великие тени прошлого: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Лорен Бэколл, Анук Эме. Мелькание произошло — что всегда случается у Олтмена, — но то, что зачислялось в плюс «Военному госпиталю» (M.A.S.H.), «Нэшвилу», «Коротким историям», было объявлено манерным и претенциозным в «Готовом платье».

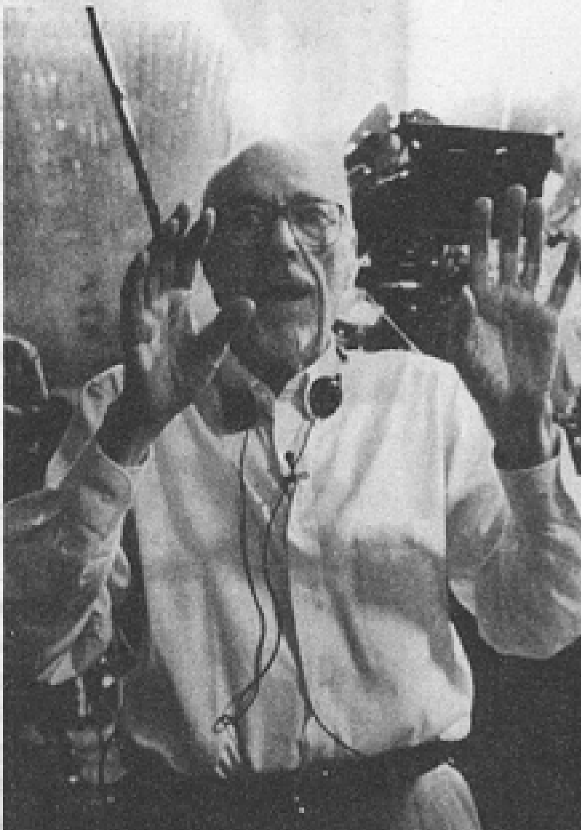
Новая олтменовская лента о показе мод в Париже, на который съезжается «весь мир», действительно не шедевр — во всяком случае, слабее его перечисленных выше достижений. Но вовсе не так она плоха, как ее малюют. А главное — любопытны и характерны сами предъявленные режиссеру обвинения: бессюжетность, хаотичность, неясный социальный посыл (message).

Обратим внимание на последний пункт. Олтмен всегда воспринимался как критик и сатирик — за то и был любим. За то ему прощались и явные огрехи: например, в «Игроке» — фильме ничуть не более (а по мне и куда менее) удачном, чем «Готовое платье». Зато «Игрок» издевался над Голливудом, оттого Голливуд и толпился у съемочной площадки: и я, и я, и меня возьмите, я тоже независимый и раскованный. Тяжелейший комплекс приличного человека — не быть закомплексованным.

С соцреалистическим упорством под блестками усматривают лохмотья или — что там — кровавые пятна, в болтовне слышат непременно целенаправленный ропот, и вообще всюду невидимые миру слезы сквозь смех. В социальной невнятности «Готового платья» — взял и обругал весь мир моды, без смысла и отбора, написали рецензенты — Олтмен отступил от себя самого и был наказан критикой.

Но этот грех ему простили бы как шалость большого мастера. Главный проступок — отсутствие истории.

Есть расхожее мнение о том, что самый европейский режиссер Америки — Вуди Аллен. При этом кивают обычно на обилие очкариков, разговоры до хрипоты о прекрасном и минимум автомобильных погонь. Но все эти безобразные компоненты, справедливо не находящие отклика в сердцах канзасских фермеров (как будто лангедокский фермер не вылезает с просмотров фильмов Трюффо — но это уже иная тема), увязаны в единую историю. Это классический американский режиссер, хоть и прочел достаточно много (иногда кажется, что многовато) Чехова, Толстого и Достоевского. Образцовым американцем Аллена делает виртуозное умение построить сюжет, рассказать его увлекательно от начала до конца. От самого начала до самого конца.


Роберт Олтмен

Именно этим и отличается американское кино от европейского. Сюжет и звезды — его незыблемые составляющие, которые имеют общее происхождение: деньги. В Америке рано и глубоко поняли возможности кино как бизнеса — тогда, когда в Европе оно еще проходило только по художественному ведомству. Потому актер и продюсер оттеснили режиссера, снисходительно согласившись пригласить его в свою компанию третьим — для выполнения общей задачи: удержать зрителя в зале.

Зритель в этом зале остается — а не уходит, скажем, на танцульки или стадион — только при двух условиях: а) ему приятно смотреть на приятное лицо и б) ему хочется знать, чем кончится. Те, кто к этому равнодушен, обычно читают книжки дома.

Со звездами — проще: либо продюсер готов платить, либо звезды сами рвутся принять участие, как в случае с Олтменом. Первое же, что спрашивается о фильме (или о его сценарии — на пред-

«Готовое платье». Модельер Корт Ромни — Ричард Грант

CORT ROMNEY
PARFUM
SOUCI

экранной стадии): какова его история и как она развивается. Рыночную стоимость имеет только сюжетное искусство — это знают кинопрокатчики и кинопродавцы.

Роберт Олтмен поместил на экран множество приятных звездных лиц, но не увязал их в единый сюжет. Этим и вызвал недоумение. Это и вызвало недоразумение. Сатирик Олтмен создал вроде бы привычную и ожидаемую от него сатиру, в этот раз на мир моды. На самом же деле его картина — сугубо декоративна.

Это нарядная абстрактная картина, наподобие полотен Миро или Танги, у которых каждый элемент в отдельности что-то, похоже, изображает или напоминает: собачку, кляксу, сперматозоид, — но все вместе вызывает неконкретное общее чувство хорошего настроения.

Олтмен нагнал в фильм замечательных красавиц и красавцев, одев их в замечательные одежды, а в финале раздев красавиц догола, что оказалось тоже довольно замечательным, — и все разместил без всякой видимой и умопостигаемой цели. То есть мне как зрителю нет дела до того, какую цель имел в виду сам Олтмен. Мне сделали в течение двух часов красиво, за что я искренне благодарен. В этом смысле картина «Готовое платье» напоминает «Цвет граната» или «Ашик-Кериба». У Параджанова что-то, конечно, имеется в виду, что-то значительное и символическое, но не достаточно ли простого впечатления: это прекрасно, живописно, гармонично. А разбираться в точности и емкости визуального воплощения кавказских мифов и поэтических метафор — не зрительский процесс. И вообще: кино — это то, что движется. А что не движется — не кино.

В мире моды, на его русской территории, есть чудесный термин — «выход на язык». Это работа манекенщицы на подиуме (языке), демонстрация перед публикой — то есть самая суть и смысл всего этого бизнеса. Олтмен вывел на язык свою компанию звезд — на осмотрение, обсуждение, ославление, осмеяние, — сам при этом выйдя на язык кино, сумев создать средствами динамичнейшего из искусств, а не чередой слайдов, декоративное панно большого размера и яркой расцветки. У Олтмена несомненное кино, только абстрактное, несмотря на всю реальность совершаемых на экране действий. Там вполне фигуративно занимаются делами, интригами, сексом (даже София Лорен делает такую попытку, доказывая, что имеет право раздеться на публике в свои шестьдесят), воровством, сплетнями и дизайном — но собачка, клякса и сперматозоид, заключенные в рамку экрана и двух часов, расшифровке поддаваться не хотят.

И не надо! В социологии Олтмена разбираться желания нет, даже если она и присутствует. И кусочки, среди которых попадается и перл, и галька, в мозаику не складываются, и если отойти подальше — видно не лучше, а хуже. Вблизи-то можно рассмотреть все, и это радует глаз. Только очень поверхностные люди не судят по внешности — примерно так высказался Оскар Уайльд.

Американская критика обвинила Роберта Олтмена и его «Готовое платье» в смертном грехе — бессюжетности и хаотичности, словно не заметив, что он красиво снял красивое. Я сказал бы, что грех тут требовать большего. Такой это жанр — декоративное кино.

«Готовое платье». Марчелло Мастроянни и София Лорен в платье от Диора

PRET-A-PORTER: МОДА — ЭТО ИСКУССТВО

ВСТАНЬТЕ В ПОЗУ

ПИТЕР УОЛЛЕН

Люди по-разному понимают, что такое мода. Для одних это индустрия, для других — социальный феномен, для третьих — искусство. В «Готовом платье» (Pret-a-Porter) мода интересовала Роберта Олтмена прежде всего как социальный феномен, хотя он-то отлично понимает, что мода — это искусство. Мир моды способен пародировать сам себя, сознательно и неосознанно он может являть свою жестокость и абсурд. Без признания моды искусством сатирическое отношение Олтмена к моде утратило бы свою остроту и существовало бы в вакууме, кружилось в карусели гротеска, однако если бы автор «Готового платья» воспринимал костюм совсем всерьез, сатира выглядела бы тяжеловесно.

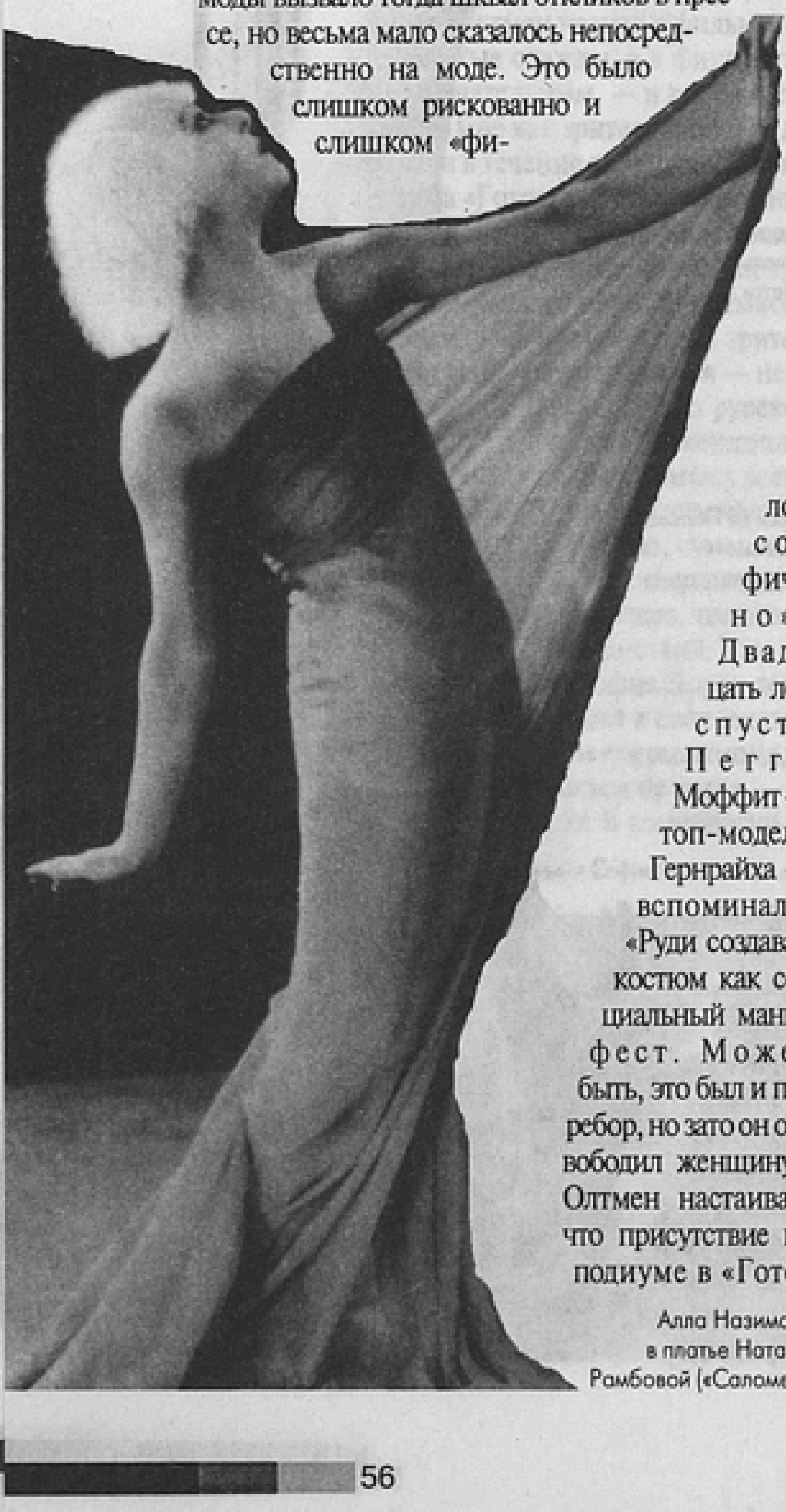
Джоан Кроуфорд в платье Адриана («Летти Линтон»)

Фильм сделан как калейдоскоп: две или три гениальных коллекции мгновенно сменяет пестрая толпа супермоделей, журналистов, издателей, знаменитых клиентов, всевозможных прихлебателей и отщепенцев. А затем вновь подиум, показ. Главное, что интересует Олтмена, — это костюм и та роль, которую он играет в нашем поведении, в нашем «самоконструировании» и ви́дении себя. Режиссеру любопытно, насколько мы подвластны образу, его забавляет этот мир моды с этнографическими различиями, ритуалами, склонностью к фарсу. Он не воспринимает одежду как артефакт, как нечто достойное серьезного взгляда. Однако показ воссозданных моделей великого Диора, которые носит София Лорен, несомненно захватывает. Сохранившиеся эскизы костюмов претворены в костюмы месье Клодом, тем самым мастером, который работал в Доме Диора в 50-е годы, когда София Лорен была одной из его клиенток. К сожалению, мы едва успеваем разглядеть эти костюмы в мелькании кадров, в их мозаике и можем лишь надеяться, что выре-

Росси де Пальма в фильме «Готовое платье»

занные при сокращении фильма фрагменты будут сохранены для будущих искусствоведов в Музее моды.

«Готовое платье» — фильм, показывающий кулисы fashion show, но он упустил шанс стать событием для будущих историков моды. В финале фильма Олтмен придает показу мод своеобразный анти-fashion поворот, превращая его в публичный показ наготы: тело трактуется режиссером как знак подлинности — по контрасту с неподлинностью мира моды. Наблюдая этот праздничный показ «нового платья короля», я вспомнил знаменитый опыт Руди Гернрайха и его потрясающий купальный костюм образца 1964 года. Использование Гернрайхом наготы как компонента моды вызвало тогда шквал откликов в прессе, но весьма мало сказалось непосредственно на моде. Это было слишком рискованно и слишком «философично». Двадцать лет спустя Пегги Моффит — топ-модель Гернрайха — вспоминала: «Руди создавал костюм как социальный манифест. Может быть, это был и перебор, но зато он освободил женщину». Олтмен настаивал, что присутствие на подиуме в «Готовом платье» обнаженной Уте Лемпер, беременной на последнем месяце, «будоражит». Даже если бы это было правдой, это означало бы использование шокового эффекта, направленного на то, чтобы превзойти мир моды и утвердить себя, Олтмена, как «cock of the walk» — «первого парня на деревне».



Алла Назимова в платье Наташи Рамбовой («Саломея»)

ГОЛЛИВУД И МОДА

Показ мод издавна привлекал Голливуд. В 1910-е годы fashion shows снимались просто для того, чтобы запечатлеть красивое зрелище, но очень скоро показы начали проникать и в игровые фильмы. Импульсом послужила деятельность Люсиль (леди Дафф-Гордон): блистательный модельер, она сумела объединить мир Голливуда, Нью-Йорка и Парижа — кино, ревю и кутюр. Американская карьера Люсиль началась за рождественским обедом в «Уолдорф Астории» в 1909 году благодаря дизайнеру по интерьеру Элси де Вульф. Дафф-Гордон и де Вульф единодушно отметили, что их великосветское окружение было одето в плохонькие копии вышедших из моды парижских туалетов. «Некоторые из этих дам необычайно привлекательны, — объявила Дафф-Гордон, — но они не умеют одеваться. Полагаю, я могла бы их этому научить». Де Вульф с энтузиазмом подхватила: «Почему бы и нет? У меня возникла блестящая идея. Впервые титулованная английская леди откроет магазин готового платья «Для четырех сотен» (иными словами, для нью-йоркской элиты). Уже следующей весной салон открылся, представив сто пятьдесят моделей из Лондона, и, что особенно примечательно, их демонстрировали четыре топ-модели.

Несколькими годами позже, в 1915 году, Фло Зигфилд женился на комедийной актрисе Билли Берк, клиентке Люсиль. Супруга и привела его в салон Люсиль на 57-й улице, где он увидел знаменитую супермодель Долорес и был поражен ее красотой. В память об их встрече он воссоздал сцену знакомства в одном из номеров своего ревю под названием: «Дамы и мода. Фрагмент в шифоне» с девятью участницами, среди которых была и Долорес — «императрица моды». Отныне fashion-номера стали гвоздем программы в шоу Зигфилда. Клиенты толпой повалили к Люсиль на следующий день после того, как Ай-

Костюмы Наташи Рамбовой для фильма «Саломея»

рин Касл (из очень популярного в 10-е годы танцевального дуэта The Castles) станцевала в платье «Фрагонар» от Люсиль. Образовалась даже очередь, и к концу недели девяносто копий этого костюма были высланы в Лос-Анджелес.

Но гораздо важней, что Зигфилд, вдохновившись в своих ревю идеями кутюр благодаря Люсиль и ее супермоделям, задал тон сногсшибательной роскоши, которую Голливуд мог принять за краеугольный камень в области костюма. Fashion show стал испытанным голливудским приемом, прелестно осмеянным Уолтером Планкеттом и Роджером Иденсом в «Пении под дождем», Зигфилд усовершенствовал парад моделей, придуманный Полем Пуаре на рубеже веков, превратив его в театрализованное представление. Голливуд благодарно подхватил идею. Высшая точка была достигнута в фильме «Художники и модели за рубежом», поставленном модельером Митчелом Лейзеном в 1937 году. В 1939 году был взят следующий рубеж, когда fashion show Адриана был включен как цветной эпизод в черно-белую картину Джорджа Кьюкора «Женщины».

При ближайшем рассмотрении голливудский показ мод выглядел всегда несколько случайно, как некий проходной эпизод, чего не скажешь о нашумевшей картине Стэнли Донена «Забавная мордашка», где Одри Хепбёрн демонстрировала произведения Живанши. Вскоре после войны режиссер Эдмонд Гревилл снял в Англии эксцентричную ленту «Ловушка». Это уже была картина, посвященная моде: в центре ее героиня-американка, киножурналистка, изучающая влияние диоровского New Look на английскую жизнь и сумевшая раскрыть связь швейной промышленности с организованной преступностью. Возможно, только к 60-м годам кино и мода, понимаемая как вид искусства, начали, наконец, всерьез сближаться. Поворотным моментом стало появление моделей Шанель для Дельфин Сейриг в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». А до этого — в довоенные годы — картина «Правила игры» Ренуара, полностью отвечавшая вкусу великой художницы и позволившая ей воплотить свои идеи (восхитительные длиннополые одежды, костюмы маскарада-вечеринки, маленькие черные платьица у госпожи и горничной).

После «Мариенбада» вышло «Фотоувеличение» Антониони. Центральным героем фильма стал фотограф, снимавший манекенщиц для журнала мод, хотя это был лишь поверхностный взгляд на моду. В 1966 году Стэнли Донен сделал свой лучший авторский фильм «Двое в дорогу». Это была попытка достичь голливудского размаха в европейском игровом кино с Одри Хепбёрн в одежде от Мэри Куант, Фоул и Таффин, Пако Рабанна и других модельеров. Но ключевым костюмным фильмом года стал выдающийся фильм Уильяма Кляйна «Кто вы, Полли Мэгтоу?» Впервые костюмный фильм был снят профессионалом из мира моды, способным с улыбкой взглянуть на этот мир изнутри, а не извне. Кляйн, друг Рене, Криса Маркера и кинодеятелей Left Bank Group, был одним из первых фотографов, поместивших фотомоделей в повседневность, в среду, не причастную к моде.

Одри Хепбёрн в платье Живанши
(«Забавная мордашка»)

Кляйн признавался, что во многом его вдохновила картина Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» и фотоальбомы Маркера.

К миру моды Кляйн всегда относился критически, обвиняя его в элитарности и заигрывании с высшим обществом. Тем не менее он испытывал искренний интерес к высокой моде. Как отмечал Мартин Харрисон, «Кляйн и «Вог» были удачным стечением обстоятельств». Это придало фильмам Кляйна особую энергию. В «Полли Мэггоу» фантазия и эксцентричность мира «от кутюр» («высокой моды») затмила, но не свела на нет окончательно политическую критику большого мира, в котором все, включая самих политиков, становится зрелищем. Кляйн сам задумал для фильма удивительные костюмы, которые его жена Жанна разработала и сконструировала вместе с двумя мастерами по музыкальным инструментам. Костюмы были сделаны из алюминия и предвосхитили коллекцию Пако Рабанна из цепей и пластика, показанную позднее в том же году. Одним из следующих фильмом Кляйна стал направленный против войны во Вьетнаме фарс-памфлет «Мистер Свобода», для которого он и Жанна Кляйн снова сочинили костюмы. Потом была долгая пауза, и только в 1985 году Кляйн опять обратился к теме моды. Фильм «Мода во Франции» состоит из тринадцати эпизодов, снятых в разных стилях. Среди дизайнеров были Готье и Алайа. В одном из фрагментов сотни статисток, одетых Готье, стремительно проскакивают карикатурную декорацию парижского уличного базара, дополненную уличными певцами, сутенерами и проститутками. Мир моды изменчив — эта излюбленная идея Кляйна нашла воплощение в картине: «Готье и Алайа по-своему разносторонние художники. Но далеко не такие, как кутюрье, чьи наряды я снимал для «Вога». Перемены, замеченные им в мире моды, начались в Англии в 60-е годы и постепенно нашли отражение в кино. Появились столь разные фильмы, как «Мадам Икс» Ульрика Оттингера, «Не придавай значения» Джоннатана Демме, «Правдивые истории» Дэвида Бирна; «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя (лента, в которой Элен Миррен, переходя из одного помещения в другое, успевала менять костюмы от Жан-Поля Готье), «Юбилей» Дерека Джармена (антология уличной моды: «пост-секс», «пост-бунтари» и «пост-Вествуд»). В этих картинах костюм был неотъемлемой частью образа фильма в целом и откровенно воспринимался как особая форма искусства, имеющая право на существование, органично вошедшая в кино и не сводимая только к украшению или аксессуару.

Дельфин Сейриг в платье Шанель («В прошлом году в Мариенбаде»)

НЕОЖИДАННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Все это были недорогие фильмы. Они точно отвечали новому соотношению между костюмом, музыкой, живописью и театром. Этот импульс был подхвачен в 70-е годы и в 80-е вторгся и в мир музыкальных видео.

Видеофильм о моде, снятый однажды просто как рекламный ролик для клиентов, теперь заполучил свое собственное место на MTV. Музыкальные звезды (и супермодели) сегодня играют ту же роль, которую когда-то играли кинозвезды 20-х годов, необыкновенные, почти неземные существа, носители волшебства и фантазии.

Как бы то ни было, Голливуд продолжает неустанно заботиться о костюме. Модельером-фаворитом после «Американского жиголо» (1980) Пола Шредера стал Армани, которого Олтмен обошел, поскольку находит его недостаточно забавным. Кредо Армани — стремление создавать костюмы, обладатели которых были бы гарантированы от чувства неловкости, которое возникает, когда человек слишком явно претендует на всеобщее внимание. Армани утверждает: «У меня всегда было острое чувство смешного. Некоторые вещи нельзя делать просто потому, что они смешны». Армани хотелось бы, чтобы люди чувствовали себя комфортно в его одежде, чтобы они казались себе элегантными, привлекательными, но только не эксцентричными. В «Американском жиголо» Армани почти холоден, эротичен без любви и глубины. В эпоху немого кино Голливуд был охвачен манией костюма как эффективного (и эффектного) зрелища: если уж не слышать, то видеть — возбуждающая роскошь одежды подчеркивала жар пылающих страстей.

ПОРТНЫЕ И КОРОЛИ

Гиганты, создавшие Голливуд, в большинстве своем появились из низов легкой промышленности. Адольф Цукор — в прошлом меховщик, сколотивший капитал, необходимый для инвестирования в кинобизнес, на выгодной спекуляции лисьими шкурами. Маркус Лое — коммивояжер в компании по изготовлению одежды. Сэмюэл Голдвин продавал перчатки. Карл Лэммл был управляющим в большом магазине одежды в Висконсине. Уильям Фокс занимался бизнесом, связанным со швейными мануфактурами в Нью-Йорке. Луис Б.Майер был торговцем подержанной одеждой, иначе говоря, старьевщиком. Бенджамин, отец братьев Уорнер, был сапожником, и Гарри Уорнер начинал свою трудовую жизнь подмастерьем в его мастерской. Джек Уорнер вспоминает: «Когда кому-то из нас, братьев, нужен был костюм, отец заставлял нас лечь лицом вниз на кусок ткани, обводил контуры мелом, а затем сам кроил и шил костюмы». Отец Гарри Кона владел швейной мастерской, специализировавшейся на полицейской униформе.

Когда же они наконец построили студии, достигли власти и обрели богатство, став королями Голливуда, то их желание видеть в кино экстравагантные наряды оказалось совершенно естественным. В самом деле, история американской киноиндустрии, по крайней мере в ее классической форме, началась с фильма, в котором звезда была одета самим основателем французской «от кутюр» Полем Пуаре. В 1912 году Адольф Цукор купил американские права на французский фильм «Королева Елизавета» с Сарой Бернар в главной роли. 35 тысяч долларов, щедро заплаченные за грандиозный хит, принесли, по словам Алана Уильямса, «первоначальный капитал в бизнес, который позднее превратился в студию «Парамаунт».

Алюминиевый костюм от Уильяма Кляйно («Кто вы, Полли Мэгоу?»)

В кино, как и в реальной жизни, Сара Бернар одевалась у Пуаре. Это был скорее стиль итальянского Ренессанса, а не елизаветинский английский: огромные драпированные рукава, высокие, на каркасе, воротники из тонкого кружева, ниспадающие накидки. Престиж Бернар как актрисы в сочетании с роскошью и элегантностью, предложенными Пуаре, вытащил американское кино из мира дешевой киношки к высотам драматического искусства. Сочетая артистичность с экстравагантным вкусом шоумена, Пуаре, известный под именем Великолепный (Le Magnifique), создавал эскизы для театра, костюмы для повседневной жизни актрис и кинозвезд.

Вместе с Матиссом и Русскими сезонами Дягилева Пуаре изменил вкус современников. Он отказал дамам в корсете, предложил им брюки и новое «ориентальное» направление, которое оживило моду и процветало вплоть до 20-х годов. Благодаря Пуаре мода выбирается из области пошива готового платья и превращается в шоу-бизнес, а сам модельер становится крестным отцом голливудского костюма эпохи немого кино. Все художники, работавшие в кино, испытали на себе влияние Пуаре. Говард Грир, главный художник «Парамаунт», живя в Париже, постоянно общался с Пуаре. Вернувшись в Америку и начав работать у Люсиль, Грир обучил и вырастил Адриана, Трэвиса Бэнтона, Эдит Хэд и Орри-Келли — ведущих мастеров голливудского костюма, возглавивших костюмерные цеха на «МГМ», «Парамаунт», «Уорнер Бразерс». Он одевал Полу Негри, Луизу Брукс, Мэри Пикфорд и многих других звезд на экране и в жизни, пока не оставил «Парамаунт» в 1927 году, чтобы открыть собственный салон на бульваре Сансет.

С тех пор Грир возвращался в кино лишь в исключительных случаях: ради Кэтрин Хепбёрн в «Кристофере Сильном» и «Воспитании ребенка»; ради Ингрид Бергман в «Очарованном». Когда Грета Гарбо собиралась посетить Европу, она приобрела для путешествия не менее восемнадцати ансамблей в салоне Грира. Грир создал свадебный наряд для Ширли Темпл. Свою карьеру в кино он подытожил следующим образом: «Нью-Йорк и Париж презрительно морщились, глядя на платья, созданные в Голливуде. Пусть. Возможно, они были слегка вульгарны, но в них была фантазия... Судьба забросила меня в этот карнавальный мир, и я купался в его поддельных бриллиантах, перьях и мехах и обожал каждое его мгновение».

Грир создал эталон роскошного голливудского костюма, но самые необычные и эффектные модели пришли от почитательницы и клиентки Пуаре Наташи Рамбовой. В юности Рамбова, одетая в костюмы, воссоздававшие модели Бакста, танцевала в американской версии Ballets Russes Федора Козлова. В 1917 году Сесиль Де Милль пригласил ее оформить фантазию на темы жизни ацтеков под названием «Женщина, забывшая бога» (в ней участвовал и Козлов). В следующем году она оставила Де Милля ради работы с Аллой Назимовой, только что приехавшей в Голливуд для съемок в «Саломее». В этой картине Рамбова облачила Назимову в экстравагантные одеяния и головные уборы в стиле Обри Бердслея. Благодаря Назимовой она познакомилась с Рудольфом Валентино и стала его любимым модельером, а вскоре и женой.

В 1923 году Рамбова и Валентино предприняли путешествие в Париж, где она совершила паломничество в салон Пуаре, провозгласив его своим любимым кутюрье. Для следующего фильма Валентино, который должен был сниматься в Нью-Йорке, и художником которого была Рамбова, она приобрела шестьдесят костюмов, сшитых мастерами Пуаре в Париже и Лионе. Некоторое время она даже руководила карьерой Валентино, пристально следя за каждой деталью его внешности. То она раскрашивала его тело, наподобие знаменитого фавна Нижинского, то вставляла тщательно продуманные костюмные сцены в его фильмы. Но вскоре ее супружеская жизнь и карьера рухнули в одночасье, отчасти потому, что агент Валентино и киностудия «Юнайтед Артистс» обвинили ее в стремлении превратить Валентино в «пуховку для пудры», вместо того чтобы подчеркивать его «мужское начало». Рамбова окончательно оставила шоу-бизнес и открыла фешенебельный магазин готового платья в Нью-Йорке.

Ее карьера была подобна метеору и завершилась падением, но она немало способствовала успеху Де Милля и Валентино, а тем самым и кристаллизации голливудского стиля в наивысший момент его расцвета. После Рамбовой костюм в американском кино постепенно утратил свое значение, нарративный элемент возобладал над зрелищностью, а звезды сошли на землю, упростив свой имидж во имя среднеамериканских стандартов. Голливуд никогда больше так тесно не соприкасался с модой на экране. Отчасти потому, что мода и сама по себе отошла от орнаментализма и экстравагантности Пуаре и предпочла сдержанность и функциональность Шанель. И — как результат — парижская мода стала гораздо сильнее влиять на массового зрителя. В 1929 году Пату неожиданно удлинил

Рудольф Валентино в костюме Наташи Рамбовой («Шейх») платья и увлек весь мир парижской моды за собой, а Голливуд в панике выбросил тысячи рулонов отснятой пленки, чтобы не прослыть отставшим от моды, démodé.

ОБРЕТАЯ ОБРАЗ

В начале 30-х годов, когда Париж переживал экономический кризис, Шанель поддалась на уговоры «Метро-Голдвин-Майер» и, подписав контракт на миллион долларов в год, отправилась в Лос-Анджелес. Однако Голливуд показался ей, по ее словам, «слишком разодетым», а самомнение заносчивых звезд нестерпимым, поэтому вскоре она расторгла договор и возвратилась в Париж.

В последовавшие годы звезды окончательно ушли от пышного спектакля. Его сменила изысканная драма, соответственно вошли в моду социально и психологически адаптированные костюмы, вытеснившие шикарные, рассчитанные на внешний эффект одеяния. В то же время звезды скорее служили образцами, эталонами для создания образов и стилей, а не просто моделями отдельных кутюрье. Так, Адриан заботился о внешнем облике Кроуфорд и Гарбо, Бэнтон — о Дитрих, Орри-Келли — о Бетт Дэвис, Эдит Хэд — о Мэй Уэст. Эти «образы» (looks), в свою очередь, питали фантазию модельеров, работавших не в кино, а в высокой моде.

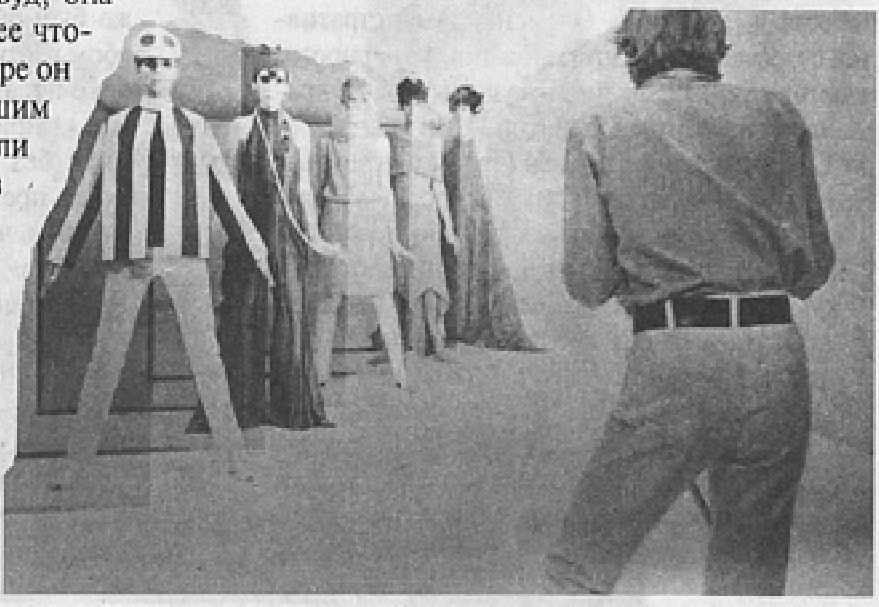
«Властителем умов» стал силуэт, придуманный Адрианом для Джоан Кроуфорд: жакеты и платья с широкими подкладными плечами. На самом деле, возможно, этот стиль пришел от Скьяпарелли, чье творчество Кроуфорд смогла оценить в 1930 году в Париже. Возвратившись в Голливуд, она попросила Адриана создать для нее что-нибудь в стиле Скьяпарелли. Вскоре он смог воплотить эту идею с большим техническим мастерством; так были созданы костюмы для фильмов «Гранд-отель», «Летти Линтон». Примеру Адриана последовали и другие голливудские дизайнеры. Его популяризация стиля Скьяпарелли оказалась питательной средой для высокой моды. Кроуфорд как звезда вполне могла диктовать свой собственный стиль — а таким образом и идею Скьяпарелли — сперва Адриану, затем широкой публике, а вместе с ними и другим модельерам.

В 1930 году Мэйси открыл в Нью-Йорке первый магазин «Киномоды» (Cinema Fashions), и вскоре по всей стране возникла сеть таких магазинов, осуществлявших продажу женской одежды, сшитой по образцам той, что носили героини популярных фильмов. Это начинание было, разумеется, активно поддержано крупными голливудскими студиями.

Важно понять разницу между модой в смысле стиля одежды, стиля реализованного в продукции швейной промышленности, и модой как институтом создания роскоши, высокой модой, связанной с именитыми дизайнерами, дорогими материалами, художественной техникой и высочайшим мастерством исполнения. На моду в ее первом значении особое влияние оказало голливудское кино, во втором — парижские кутюрье. В этом смысле ежегодные демонстрации парижских коллекций — аналоги ежегодных кинофестивалей.

Возможно, однажды Голливуд вновь повернется лицом к моде и отнесется к ней как к искусству, даже если это будет означать возврат к прежним сюжетам, но в совершенно новых формах. Серьезное отношение к костюму в кино могло бы снова произвести революцию в голливудском стиле и вкусах публики.

Sight & Sound, 1995, March.
Перевод с английского
Наталии Рапопорт



«Фотоувеличение»

HAUTE-ВЯЗАННЫЙ

НИНА ЦЫРКУН

Впервые очутившись в мире моды, я познакомился с необыкновенными людьми. Нигде больше не встретишь таких одержимых своим делом, таких безумцев, энтузиастов и гениев. Я решил сделать этот фильм, потому что никому еще не удавалось показать их на экране такими, какие они есть.

Дуглас Кив

...Что такое рай? Рай — это когда прилетаешь в Париж в 7 утра в кожаном костюме цвета сепии и впервые страдаешь от смены часовых поясов.

Айзек Мизрахи

В мире моды Айзеку Мизрахи прочат славу героя следующего десятилетия. Пока что он только enfant terrible американского дизайна и, похоже, вошел в этот образ давно и естественно, еще когда в школе рисовал эскизы одежды на полях Библии. Сейчас ему тридцать пять, он успел прочно обосноваться на модельерском олимпе и кроме повседневной одежды для мужчин создает уникальные вещи, прежде всего для балета («Я живу ради балета»): Айзек одевал Михаила Барышникова в моноспектакле «Три прелюдии» в хореографии Марка Моррисона. Кроме того, он разработал туалеты для шоу Лайзы Миннелли в Радио-сити (номинированного на премию «Эмми») и работал художником по костюмам на фильме Спайка Ли «Лихорадка джунглей».

Балет балетом, но налицо явный дрейф в сторону кино. В 1993 году Мизрахи дебютировал как актер в фильме Барри Зонненфельда «Любой ценой» в роли модельера Джулиана Рассела. А в 1995-м сыграл самого себя в полнометражной документальной ленте «Отвязанный», награжденной призом зрительских симпатий на фестивале в Санденсе (у Роберта Редфорда, поощряющего некоммерческий кинематограф) и триумфально прошедшей в программе «Окна образности» Венецианского фестиваля.

«Отвязанный» — хроника рождения коллекции Айзека Мизрахи для Нью-Йоркского осеннего fashion show 1994 года. Фильм, вдохновленный, по признанию создателей, «Готовым платьем» Олтмена, демонстративно суживается до пределов повседневности, избегая каких бы то ни было домыслов и украшающих виньеток. Оператор — дважды лауреат Санденского фестиваля (это не считая двадцати пяти международных призов) — Эллен Кьюрас особенно сильна в черно-белой синемаграфии, в кино, стилизованном под документ («Кофе и сигареты» Джима Джармуша). На этот раз она решила поработать в разных форматах — на 16-*мм*, супер 16-*мм* и 35-*мм* пленке, с кустарной ручной камерой, подчеркивая «грязную», сырую фактуру как бы тронутой патиной времени пленки «с зерном». Режиссером стал фотограф моды Дуглас Кив, выпускник Южно-Калифорнийского университета, откуда вышел костяк нынешнего голливудского директорского корпуса, сотрудничающий с журналами INTERVIEW, MADEMOISELLE, GQ и ITALIAN VOGUE. Добавим к сказанному, что продюсировал картину Майкл Олден, прославившийся в 60— 70-е годы как актер-ребенок, а потом возглавлявший post-production «Малкольма Х» и ленты Алана Рудольфа «Миссис Паркер и порочный круг», а исполнительным продюсером стала Нина Сантизи, бывший личный летописец покойного стилиста Перри Эллиса, у которого она и познакомилась с Айзеком Мизрахи. Итак, очень теплая компания сняла нечто вроде стилизованного домашнего кино с очень личным «месседжем».

Подчеркнуто выстроенный в духе традиционной истории о гении-бунтаре-одиночке, «Отвязанный» полон легкой, изящной самоиронии. Это фильм-интервью — прежде всего, с самим главным героем, а также с его сотрудниками и мамой, натуральной еврейской мамашей, нескрываемо гордящейся прославившимся ребенком. Герой представлен в нарочито приземленных, негероических обстоятельствах — на заднем сиденье такси, которое везет его после бессонной ночи из аэропорта в Париж (в Лувр, смотреть коллекцию костюмов), согнувшимся в неудобной позе в тесной примерочной, с портновским лекалом на шее. Но! И очень похожим на молодого Эйзенштейна — с такой же буйной, хотя и редеющей над огромным лбом растительностью, с острым взглядом глубоко посаженных глаз, одетым с той изысканной «задрипанностью», которая выдает «сапожника без сапог»: денди, постигшего тайны вкуса, презирающего «шик», не нуждающегося в том, чтобы подтверждать уровень «соответствия». Может быть, в своем деле он уже Эйзенштейн, но в жизни наверняка тот Эйзен, который фотографировался в гинекологическом кресле или держал пари на книжную полку с детективами.

В общем, отвязанный.

Только такому абсолютно свободному человеку могло прийти в голову скрестить в новой коллекции Жизель (балет, балет) и Вильму Флинтстоун — дамочку из каменного века, перекочевавшую из телемультсериала в игровую картину (а это — кино). Но главный источник его вдохновения — «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти. Роскошные перья и меха, вся эта «смерть зверей» на плечах и головах манекенщиц неизбежно вызывают в памяти голливудский «золотой век» и его актрис-див «второго эшелона», о которых с такой нежностью вспоминает в своих монологах Айзек Мизрахи, вновь и вновь пересказывая поразившие его эпизоды из фильмов с участием pin-up girl N 1 Бетти Грейбл, чьи ноги студия «Фокс» в 40-е годы застраховала на миллион долларов — немыслимую по тем временам сумму. С не меньшим восторгом он говорит и о Лоретте Янг: раза три он повторяет историю о том, как в «Зове предков» Уильяма Уэллмана, где она играла с Кларком Гейблом, ее по ходу действия откапывали из-под снега — и зрителю представало мраморное личико с четко обведенными контурным карандашом и намазанными помадой губами, с безупречно выщипанными бровями, с безукоризненной, волосок к волоску, прической. То был знаменитый голливудский «глэмур», исчезнувший в период притязаний кинематографа на «реальность», а теперь возвращающийся клиповой «лакокрасочной» гладкописью в компьютерной редакции.

Знатоки утверждают, что эпоха подлинной haute couture закончилась почти одновременно с «золотым веком». Он ушел в прошлое в начале 50-х, а в 60-е на фоне мощного всплеска демократического движения мир распростился с высокой модой, и ее место заняла более практичная и доступная одежда prêt à porter. Правда, ничто не исчезает бесследно: haute couture не умерла, просто радикально сузила свою сферу: до войны число ее потребителей доходило до трех тысяч, теперь их насчитывается около двухсот человек — это по всему миру.

Ну, а фильм развивается в духе иронического парафраза на тему «страдания художника». Разумеется, в самый напряженный момент, за две недели до показа разрывается бомба: конкурент перехватил идею и успел ее не только реализовать, но и обнародовать. Пошла волна массового «обнанучивания» модного дизайна. Кажется, все летит к черту... И тем не менее, из чертовой неразберихи по ту сторону белого киноэкрана, отделяющего служебные помещения от подиума и наполненного публикой зала, выходят подобные былым голливудским небожительницам с их нездешним «глэмуром» Кейт Мосс, Линда Эвангелиста, Синди Кроуфорд, Наоми Кэмпбелл, Кристи Терлингтон...

А наутро Айзек Мизрахи все в том же изысканном черно-белом «затрапезе» выходит на еще пустую улицу Нью-Йорка купить газеты и прочитать, что о нем пишут. Его голос, звучащий за кадром, уже ведет речь о новой коллекции — ведь мода, в конце концов, не искусство, это конвейерная индустрия, «не позволяющая женщинам походить на коров», торопящаяся сказать нечто очень важное об очень коротком отрезке времени, чтобы тут же умереть...

«ОТВЯЗАННЫЙ»
(UNZIPPED)

АВТОР СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕР Дуглас Кив.
ОПЕРАТОР Эллен Кьюрас.
Производство: Hachette Filipacchi Productions.
США.
1994.

ХУДОЖНИК (ЖАН-ПОЛЬ ГОТЬЕ) И ЕГО МОДЕЛЬ (МИРА)

Фото Г. Иозефавичуса

ОТ ПОМОЙКИ ДО ПОМОСТА — ОДИН ШАГ

В 1990 году Жан-Поль Готье выпустил свою автобиографию в форме фотоальбома под названием «Мода для нас двоих». Через четырнадцать лет после демонстрации первой коллекции этот enfant terrible иронически подводит в альбоме итоги своей карьеры. В полосатом трико цвета морской волны, в колготках из черной лайкры, с серебристым ежиком волос на голове, Жан-Поль Готье вторгается в мир моды в 80-е годы, окруженный девочками и мальчиками, одетыми бог знает как. Девушки с полными губками носят фески, обуваются в семимильные туфли без пяток, застегивают молнии в боковых швах узких платьев, выставляют напоказ обтянутую шелком или бархатом грудь. Молодые люди рядятся в соблазнительные сетчатые чулки, садятся за руль в черных кожаных перчатках, в куртках с разорванной спиной, напяливают на себя эластичные костюмы велосипедистов или разгуливают в юбках, сшитых специально для мужчин.

Сам Пьер Карден, к которому Готье поступил ассистентом в восемнадцать лет, учил, что «все дозволено, что нет ничего раз и навсегда определенного и что иногда можно сшить рубашку из найденной на помойке тряпки».

Жан-Поль Готье запомнил урок, но ему пришлось набраться терпения, прежде чем его работы признали мода и ее институты.

После непродолжительного сотрудничества с Жаком Эстерелем в 1971 году Готье поступает в дом «Пату», где в течение двух лет сталкивается с холодным консерватизмом. Ему, например, не разрешают пользоваться услугами цветных манекенщиц, дабы не отпугнуть клиентов-американцев. За исключением Ива Сен-Лорана, редкого художника, и Кардена, которые всматриваются и вслушиваются в свою эпоху, стараясь ее осмыслить, мир высокой моды и моды вообще будто закостенел в плену условностей и слишком часто игнорирует новые веяния в одежде.

В 1974 — 1975 годах Жан-Поль Готье снова работает у Кардена, который посылает его в Манилу создавать коллекции, предназначенные для США. В октябре 1976 года он представил в Пале де Декуверт свою первую коллекцию (платья — «столовые ансамбли» из плетеной соломы), сильно шокировав публику и профессионалов. Прием был ледяным. Готье не захотят признавать еще несколько лет, пока французское общество не примет во внимание кризис доверия к моде, который у части молодежи и интеллигенции был связан прежде всего с тем, что внешний вид возвели в ранг измеряемой деньгами ценности. Мода снова вошла в моду.

Вот в таких условиях Жан-Поль Готье, вечно испытывавший нехватку денег, находит в 1978 году японскую фирму «Касияма», а в 1981-м — итальянцев Жибо и Экватора, тех самых партнеров, которых он тщетно высматривал среди французских промышленников. И тогда были созданы все условия для того, чтобы мода стала королевой нового десятилетия, а Жан-Поль Готье — ее enfant terrible.

Примерно в 1979 году Готье нашел, наконец, свой стиль — варварскую и эйфорическую манеру перекраивать эпохи и моды, смешивая жанры, изменяя предназначение одежды и стирая грань между элегантным и вульгарным, исключительным и ординарным, красивым и уродливым. Непредсказуемые сочетания (на имитации шанелевского костюма — пояс из искусственного меха); предпочтение далеко не благородным материям (нейлон, дешевые синтетические ткани, которые можно найти в «Тати»); оригинальный выбор манекенщиц (аппетитные толстушки, немолодые женщины, дикари и панки), которых он находит на улице или среди друзей и ценит за прелесть недостатков; ностальгия по синеватым тонам фильмов «техниколор» послевоенной поры — все это можно расценивать чуть ли не как комическую «одежную» версию характерного для 80-х постмодернистского пристрастия к цитатам.

Жан-Поль Готье сумел в одежде выразить психологию поколения, которое выработало свой собственный принцип элегантности, копаясь в старье на барахолках, — старые материалы, слишком большие размеры, смешение стилей, нелепая и неудобная одежда, неожиданные аксессуары. Мода стала территорией для приключений, столь дорогих сердцу детей среднего класса, которых социологи и публицисты окрестили «неприкаянными». В свой разнузданный «балет» Готье вовлек Боя Джорджа и Риту Мицуко, Дайану Росс и Баласко, Мадонну и Ивет Орне.

Характерное для улицы искусство смеши-

Подборка составлена Пьером Досом по материалам английской и французской прессы.

Мадонна демонстрирует модели Готье

вать стили олицетворяет для Жан-Поля Готье даже не столько Париж, сколько эксцентричный Лондон послепанковской поры — с его барахолкой в Портобелло, магазинчиками на Кингз-роуд и консьержками с зелеными волосами.

В 1984 году Жан-Поль Готье демонстрирует свою первую мужскую коллекцию, а на следующий год изобретает юбку для мужчин — брюки с очень широкими штанинами, одна из которых заматывается вокруг другой наподобие набедренной повязки. Средства массовой информации представили этот факт как новый эпизод в борьбе за идентификацию полов. Несмотря на очень ограниченный коммерческий успех, юбка для мужчин тем не менее нарушает одно табу. Унисексуальность 60-х годов, стремившаяся сгладить разницу, отступает перед взрывчатой смесью (коллекция «Гардероб для двоих», 1985), дающей возможность каждому полу играючи исследовать и свои собственные клише, и клише противоположного пола: белье из черной кожи с красными кружевами, бюстгальтеры-смокинги для постфеминисток, сверхлегкие кроссовки, резиновые сапоги на тонких каблуках, узкие брюки, костюмы с обнаженной спиной, шелковые туники для мужчин-постфаллократов, которых называют то «роковыми мужчинами», то «очаровательными месье», то «французскими жиголо», то «рок-звездами», то «городскими Робин Гудами», то «городскими ковбоями».

Это противостояние мужского и женского полюсов найдет свое упрощенное выражение в одежде, которую Жан-Поль Готье создаст для кругосветного турне певицы Мадонны в 1990 году: темный мужской костюм, надетый поверх корсета лососевого оттенка. По его мнению, такой ансамбль символизирует состояние современного мира. «Грудь выпирает из-под пиджака. Это символизирует единство сексуальности и силы», — заявляет он. Со временем зрители оценят именно простоту его моделей в сочетании с постоянным поиском новых тканей, заметив, наконец, после целой вереницы коллекций, классическую основу, к которой он добавляет всякие мелочи: полосатый мужской костюм, сюртук, комбинезон, джинсы. Стали понимать, что можно быть не только одетым «в стиле Готье», но «в стиле Готье» можно быть по-настоящему действительно одетым. Летом 1988 года демонстрировалась первая коллекция «Готье для молодых» по ценам, привлекательным для молодежи (от 250 до 1000 франков). Чемпионом этого лета среди 450 тысяч проданных предметов одежды стала «маленькая жилетка с плечиками из черной джинсовки».

Кроме Мадонны Готье работал и с группой Риты Мицуко, хореографом Режин Шопино, режиссером Питером Гринуэем («Повар, вор, его жена и ее любовник»). В 1989 году он задумал альбом под названием «How to do That?» («Как это сделать?»). Из интервью, данного на английском языке «Би-Би-Си» по поводу кулинарии, он вырезал обрывки слов и звуков, а затем переклеил их в лихорадочную мозаику, которую отдал на обработку одиннадцати мэтрам-музыкантам.

Клип «How to do That?» выпустил Жан-Батист Мондино. В нем рассказывается история творческого человека в трактовке Жан-Поля Готье, которого мучают вопросы, задаваемые невидимым журналистом о природе и о будущем общества: настоящая китайская головоломка — художник пытается разрешить ее при помощи готовых фраз и каракулей, которые он яростно стирает, пока бешеный балет ножниц и манекенщиц не приносит ему ответа. Грандиозное шествие, бесконечная вереница людей — так завершается этот безумный коллаж, подтверждающий постоянно меняющуюся внешность той самой феи-волшебницы, у которой Жан-Поль Готье в двенадцать лет украл волшебную палочку моды.

•

Аркей, южное предместье Парижа, 60-е годы. Футболу и друзьям маленький Жан-Поль предпочитает дом своей бабушки. Она медсестра, немного эстет, гипнотизер. Соседям она делает уколы, моет волосы и гадает на картах. Но это неизменно сопровождается излияниями души под аккомпанемент вечно работающего телевизора. Счастливый в этом коконе, где он получает возможность познавать психологию женщин, малыш часами рисует. Делает макияж или одевает Нану, своего медвежонка, свой первый манекен. А вечером смотрит по телевизору новый спектакль из «Фоли Бержер». На следующий день он рисует в тетрадке упитанных девушек, которые демонстрируют ножки в шелковых чулках. На месте преступления его застала учительница и в качестве наказания решила приколоть эти художества ему на спину. Тот, кого за стеснительность прозвали «девчонкой», сразу вырос в глазах товарищей. Очень скоро он вступает в число служителей моды. Сам Пьер Карден берет его к себе ассистентом. Ему только что исполнилось восемнадцать лет.

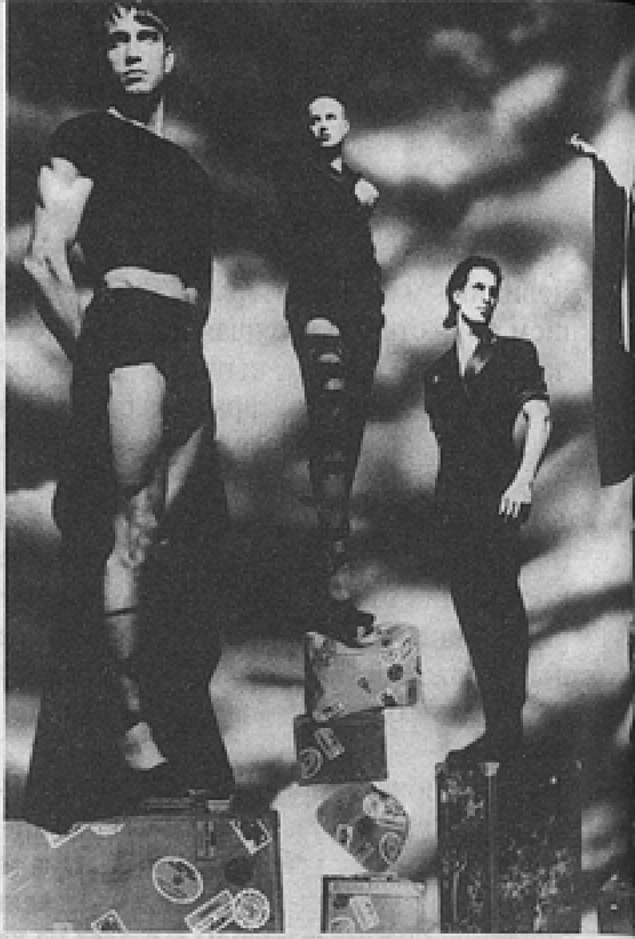
Мадонна в платье от Готье

А четверть века спустя в Манхэттене дворец Сакс предоставит свои престижные витрины старым и новым творениям Жан-Поля Готье. Настоящая коронация на фоне красного бархата, из громкоговорителей льется музыка, сопровождавшая показ его последней коллекции. На экранах демонстрируются его клипы. Тут и там высятся пирамиды из консервных банок — в них упакованы флаконы с духами Готье, которые в этом сезоне предлагаются по всей территории США. Люди всех мастей, цветов и социальных классов терпеливо ждут в длинных очередях. Ждут, чтобы подписать у Готье свою металлическую коробочку. С улыбкой на губах, со сведенным судорогой кулаком, в шотландской юбочке и полосатой майке стилист расписывается платиновым пером. И придает каждой упаковке немного волшебства. После представления руководство Сакса не без удивления отметит, что посещаемость была даже выше, чем на Лиз Тейлор.

На сей раз Америка была у ног паренька из пригорода, более десяти лет возглавляющего список мастеров французской моды. По крайней мере у его ног были все те американцы, которые еще шевелятся, творят, стремятся порвать с тяжестью кризиса и мрачностью пуритан, которым искусство и манера Готье постоянно бросают вызов.

Потому что он сумасшедший. Но это сумасшествие, без сомнения, единственный разумный взгляд на мир. Потому что шутник в душе серьезен. Потому что самую красивую в мире принцессу он одевает в мешок для мусора, а нищенку наряжает, как принцессу. Потому что, выходя за рамки моды, его работа говорит о наших страстях, заботах, о неуверенных первых шагах, о нашей безумной погоне за счастьем. Потому что его взгляд, который никогда не бывает ни тусклым, ни безразличным, нежно и пристально смотрит на все, что попадает в поле его зрения. Потому что он очень симпатичный человек, и его мягкость распространяется далеко за пределы его деятельности.

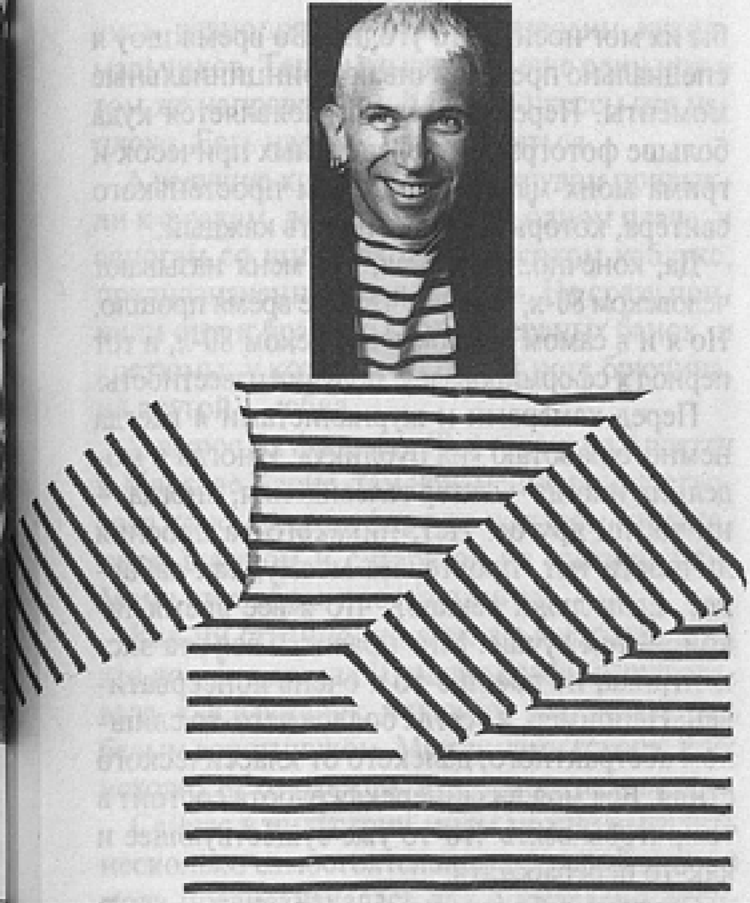
Готье стремится, чтобы каждая модель рассказывала свою животрепещущую и трогательную историю. Он остается верен своей идее, которую можно было бы сформулировать словами: «Пусть взгляды обретут форму». В каждой его коллекции обычно бывает двести моделей, в год он готовит по две коллекции, умножьте эту цифру хотя бы на пятнадцать, и вы получите невероятный результат — 6 тысяч моделей. Однако несложно выделить пять ключевых моментов его карьеры.



Пропустив работы первых лет, мы сразу же остановимся на коллекции 1980 — 1981 годов. В них Готье пародирует костюмы Шанель, выполняя их из дырявой ткани, используемой для обивки автомобильных сидений. И сразу же позволяет себе первое нарушение традиций — вместо профессиональных манекенщиц он приглашает низкорослых любительниц. В ушах — баночки из-под чая, вместо браслетов и бус — крышки от консервных банок.

Затем год 1983, дадаизм. Коллекция женская, чувственная. Юбки, платья, брюки — все будто спадает, но все же как-то удерживается. Находка — в соединении несоединимого: верхней одежды и нижнего белья. Например, белье из атласа лососевого цвета, неожиданные сочетания вырезов. Идея дадаизма — показать то, что мы видеть не привыкли, — давала тем самым ощущение обманчивой иллюзии. Готье создал платье-корсет до полу. Выставил напоказ нижнее белье. С этого начнется его культовое значение в будущих коллекциях. Агрессии ему захотелось противопоставить мягкость, нежность.

Примерно в это время его начинают принимать всерьез. Ему оказывает поддержку итальянский промышленник Жибо. Наконец-то с долгами покончено. И вот кульминация — 1986 — 1987 годы, «Коллекция без названия». Коллекция в русском стиле. С точки зрения формы это очень строгая коллекция в автомобильном духе. По сути же — потрясающее сочетание графики букв русского алфавита на самых разных деталях одежды. Итог: книга о конструктивистах и финансовая стабильность.



Новая веха: 1987 — 1988 годы. «Запрещенный Готье. Союз традиции и техники». Сильное влияние секс-шопа. Вечернее платье из того же материала, из которого делают презервативы. Обтянутые груди, подчеркнутые бедра. Но находка — в смешении, в композиции. «Все детали, которые вам нравятся в разных костюмах, собираются в один предмет одежды». Кардиган, превращенный в жилет, рукав из твида, брюки из лайкры. Только все это сшито вместе.

И, наконец, 1988 год, коллекция для молодежи.

Демонстрации коллекций Готье — это тщательно продуманные постановки, имеющие равное отношение и к моде, и к театру. Он сам признавался в любви к кино и с радостью взялся за создание костюмов для Питера Гринуэя и Педро Альмодовара.

Готье считает, что он англофил и во многом копирует английский уличный стиль. Излюбленными местами, питающими творческое вдохновение мастера, являются рынок Кэдмен и гомосексуальные клубы.

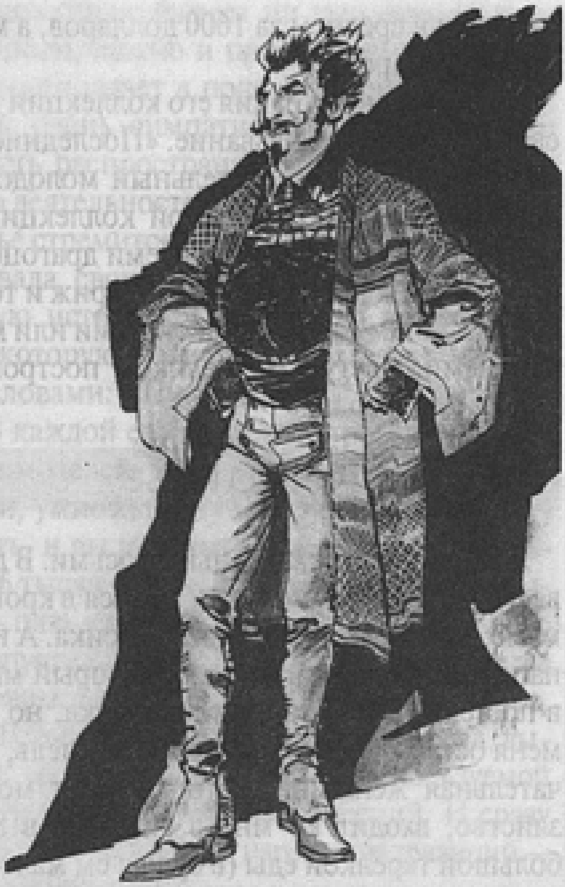
Рассматривая одежду на вешалках, а не на размалеванных манекенах, обращаешь внимание на то, что сшита она действительно безупречно, часто в классическом стиле.

Как выяснилось, защитник бедных продает пиджаки в среднем за 1600 долларов, а майки за 160 долларов.

Каждая демонстрация его коллекции имеет свой сюжет и свое название. «Последние пять минут» или «Привлекательный молодой человек». Сюжетом для одной коллекции послужило бегство белых со всеми драгоценностями и одеждой из России в Париж и то, как они стали там работать таксистами или маникюршами. Другую он целиком построил на образе консьержки.

ГОТЬЕ О ГОТЬЕ

Я обычно не встаю раньше восьми. В детстве, едва проснувшись, я забирался в кровать к маме, где засыпал еще на полчасика. А потом папа приносил нам завтрак, который мы ели в постели. Очень плохая привычка, но она у меня осталась. Сегодня мадам Мишель, замечательная женщина, которая ведет мое хозяйство, входит ко мне в спальню в 8.30 с большой тарелкой еды (в обед я ем мало): йогурт с медом, фрукты, апельсиновый сок. Я сразу же включаю телевизор и просыпаюсь под хорошую музыку. Я одеваюсь всегда одинаково: полосатая футболка, джинсы, куртка или редингот, ботинки... Если погода хорошая, я иду на работу пешком. Когда я добираюсь до предместья Сент-Антуан, там уже кипит жизнь. Я начинаю обход, который длится целых два часа. Здороваюсь со всеми на всех этажах, никогда никого не забывая, наблюдаю, как идет работа. На первом этаже — пресса. Это наша связь с реальностью. Второй этаж — коммерческий отдел. Торговля, дающая нам средства существования. Третий этаж — бухгалтерия. На минутку задерживаюсь у своего старого друга Дональда, нашего директора. Меня просят подписать множество бумаг. Я с ужасом смотрю на колонки цифр и спасаюсь в своей студии на самом верху. У меня там есть даже свой офис, правда, там я нечасто бываю. А вообще-то мне все равно, где работать. Когда я разговариваю с людьми, у меня рождаются идеи, я создаю эскизы, что-то замечаю, наблюдаю. 13 часов. Пора обедать — либо с журналистами, либо с коллегами. Сэндвич, чай — и начинается вторая половина дня, когда проходят примерки, подгонка, разработка коллекций. И так до 20.30. А потом возможны два варианта. Либо я сразу отправляюсь домой (я с удовольстви-



Эскиз к фильму «Город пропавших детей»

ем ужинаю один). Тогда я ложусь в постель с тарелкой и растягиваю ужин на несколько часов. Кровать — мой настоящий дом. С самого детства именно здесь я строю планы, создаю модели, звоню во все концы света. Но все же — второй вариант — вечера я предпочитаю проводить с друзьями в кино. Я не веду светской жизни, не езжу на уик-энды за город. Я предпочитаю толпу, общение с людьми, которых я не знаю. Люблю прогуливаться по магазинам. Но это, как всякий добропорядочный служащий, я откладываю до уик-энда. В остальные же дни, насытившись информацией и образами всего мира, я, счастливый, засыпаю.

•

В конце концов модели нужно продавать. Вполне возможно, вам хочется изменить свой стиль, только вот клиенту это не по душе. Помню, я создавал очень просторную одежду для мужчин, потом переключился на облегающую, но сделал это слишком быстро. Испугались даже самые верные клиенты.

Вероятно, меня бы не так хорошо знали, если бы я не делал одежду, которая шокирует, но это часть моего «Я». Пресса любит сенсации, зрителям, по-моему, нравится, когда их шокируют. Я не в обиде на прессу, но я действительно разрабатываю свои модели так, чтобы их мог носить кто угодно. Во время шоу я специально преувеличиваю принципиальные моменты. Нередко в прессе появляется куда больше фотографий невероятных причесок и грима моих манекенщиц, чем простенького свитера, который мог бы надеть каждый.

Да, конечно, я слышал, что меня называют человеком 80-х, говорят, что мое время прошло. Но я и в самом деле был человеком 80-х, в тот период я сформировался, получил известность.

Перед камерами и журналистами я всегда немного работаю «на публику». Иногда я модельер, иногда — актер телевидения, иногда — ни то, ни другое. Нет, никакого раздвоения личности нет, просто, по-моему, так забавнее. Если люди решают, что я все время такой, — тем лучше. Мне нравится вся эта эксцентрика, но вообще-то я очень консервативен. Например, я всегда боялся чего-то слишком абстрактного, далекого от классического стиля. Вся моя дизайнерская работа состоит в том, чтобы взять что-то уже существующее и как-то переработать.

Сколько себя помню, я всегда был один. В детстве меня очень беспокоило, какой я, как я выгляжу. В общем-то, ничего особенно не изменилось. В детстве на меня большое влияние оказала бабушка, которая, когда мне было четырнадцать лет, дала мне почитать книгу, где действовали гомосексуалисты. Она сказала: «Этот человек болен, но это хороший человек, если увидишь кого-то, кто так же страдает, будь с ним ласков». Сначала я гулял с девочками, но однажды посмотрел в кино «Ромео и Джульетту» и понял, что буду гулять с мальчиками. О Ромео я мечтал больше, чем о Джульетте.

Я всю жизнь хотел заниматься модой. В юности я читал книги о Кристиане Диоре и гадал, буду ли я похож на него, когда вырасту. Мне всегда нравились нестандартные сильные личности. Большое место в моей моде занимает желание представить миру сильную уникальную личность.

•

Если бы не существовало показов мод, я вообще не занимался бы модой.

•

Где сказано: «Этот материал для женщины, тот — для мужчины»? Это все равно что говорить: «Этот овощ для мальчиков, а этот только для девочек». Это же смешно! Мы добились равноправия. Мы производим кукол-мальчиков. Теперь мы делаем еще один шаг в том же направлении. Да и для прессы это неплохо. Есть над чем призадуматься.

А ведущие колонок моды с трудом привыкли к фракам, державшимся на одном плече, и сапогам со шнуровкой на высоком каблуке, предназначенным для мужчин. Не сразу приняли они и браслеты из консервных банок, и костюмы, у которых на одной ноге брючина, на другой — юбка.

Я вырос на фильмах 40-х годов, на Арлетти и Марселе Карне, там неизменно присутствовала консьержка в фартуке и старом кардигане, с шарфом и сигаретой на нижней губе. Меня этот образ просто пленил!

Как ни странно, но я делаю всего лишь то, что до меня делала Шанель. Графинь она одевала, как служанок, в простое черное платье с белым воротничком. Между нами говоря, шик исходит не от одежды, а от самого человека.

Сейчас в индустрии моды можно выделить несколько самостоятельных ветвей. Когда-то мода предназначалась для определенной социальной группы, бедняков пытались одеть так, будто они богатые. Теперь же мода адаптируется к реальности. У разных социальных групп разный образ жизни, разные привычки. И для каждой группы есть свой модельер.

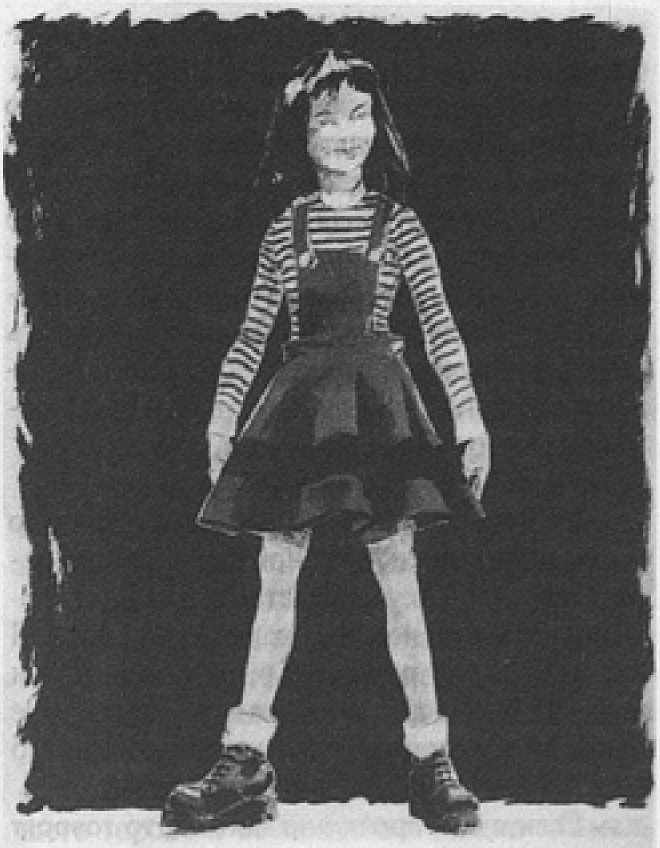
•

Я скупал вещи на барахолке — слишком большие пиджаки с невероятно длинными рукавами, однако подкладка у них была такого качества, что хотелось выставить ее напоказ. Отсюда и одежда с умышленно длинными рукавами...

Мне нравятся женщины, которых каждый день встречаешь на улице. Они не особенно молоды и красивы, часто низкорослые, полноватые, с отвисшими грудями. Вот она, правда! Женщина чем-то напоминает Бобур: зачем прятать свои особенности вместо того, чтобы обернуть их себе на пользу? Вдохновение я черпаю во встречах, в разнообразии людей, в игре слов, во всем, что могло бы стать темой коллекции. Подсознательно я постоянно за всем наблюдаю и уже привык к этому.

•

Благодаря моей бабушке, которая была одновременно медсестрой, массажисткой, гипнотизером, медиумом, косметологом и свахой, я рано осознал важность внешности и ее влияние на окружающих.



Эскиз к фильму «Город пропавших детей»

Женщина, которая отказалась от корсета, отважилась надеть брюки и мини-юбку, не оставила равнодушным современное ей общество.

Я одеваюсь — я самовыражаюсь.

Я одеваюсь — я отстаиваю свое мнение.

Я одеваюсь — я снимаю с себя покров.

Мачо, гермафродит, унисексуалист — каждому свою одежду.

Я хочу быть тем, кто я есть. Я хочу быть тем, кем хотел бы быть.

Я выражаю свою версию мира.

Я свободен.

Ношение вуали, как и этого маленького резинового предмета одежды (презерватива), вызывает противоречивые реакции.

•

— Вы славитесь не столько элегантностью своих моделей, сколько умением провоцировать.

— Очень жаль, потому что я как раз принадлежу к тем, кто с огромным уважением относится к красивой, хорошо сшитой одежде. Я придаю болезненно большое значение выбору материалов, пропорциям, отделке.

— Выходит, журналисты, которые предпочи-

тают обращать внимание лишь на ваши выходки, недобросовестно работают?

— Я не в обиде на журналистов, потому что обязан им своей культурой моды. В молодости я питался за счет журналов «Панорама», «Жарден де мод» и «Элль». Большое влияние на меня оказала Николь Красса, которая учила читательниц, что можно по-иному воспринимать одежду, по-разному комбинировать детали и предметы одежды, создавая из надоевших вещей новые ансамбли. Это стало основой моего стиля.

— Например?

— В 1976 году я показал модель, состоящую из балетной пачки, кожаной куртки и теннисных туфель. Так я представлял себе современный способ использования контрастов. Я не злодей и не провокатор, хоть меня так и называют. Жаль, что обращают внимание лишь на мозаичный эффект от необычного сочетания одежды, а не на саму одежду.

— Если я вас правильно поняла, то говорят скорее о постановке, а не о самой пьесе. А вам о чем хотелось бы услышать?

— Мне хотелось бы, чтобы обращали внимание на качество, на то, что я никогда не увлекаюсь настолько, чтобы забыть о пропорциях, что карманы у меня всегда там, где и должны быть, чтобы руки не болтались, что подкладки у меня ничуть не хуже лицевой стороны, что петли у меня отделаны, как в высокой моде, что мои ткани такого качества, что могут жить вечно, что мои пиджаки — а в каждой коллекции их минимум сорок — архиклассического стиля и превосходно скроены.

— Можно подумать, вы собрались остепениться. Теперь, когда у вас есть собственные духи, вы попадаете в ранг признанных кутюрье?

— Мне несколько лет подряд предлагали сделать собственные духи, но при этом загоняли в рамки таких ограничений, что я предпочитал отказываться. Когда же открылся французский филиал «Сисэйдо», я получил самую большую до сих пор свободу творчества.

— Консервная банка вместо упаковки — это псевдовторсырье?

— Однажды, сам того не подозревая, я уже использовал вторсырье: из банки от кошачьих консервов сделал свой первый браслет. А в 1978 году, наоборот, сделал браслет в виде консервной банки, только на сей раз из хорошего тяжелого металла.

— Вам не кажется, что все это немного убого?

— Не более, чем обновлять руины, чтобы жить в них. Когда я нахожу на барахолке какую-нибудь одежду и даю ей новую жизнь, я будто восстанавливаю дом. В 1981 году я украсил блестками и набивным шелком старые куртки авиаторов. Будто воскресил забытую одежду.

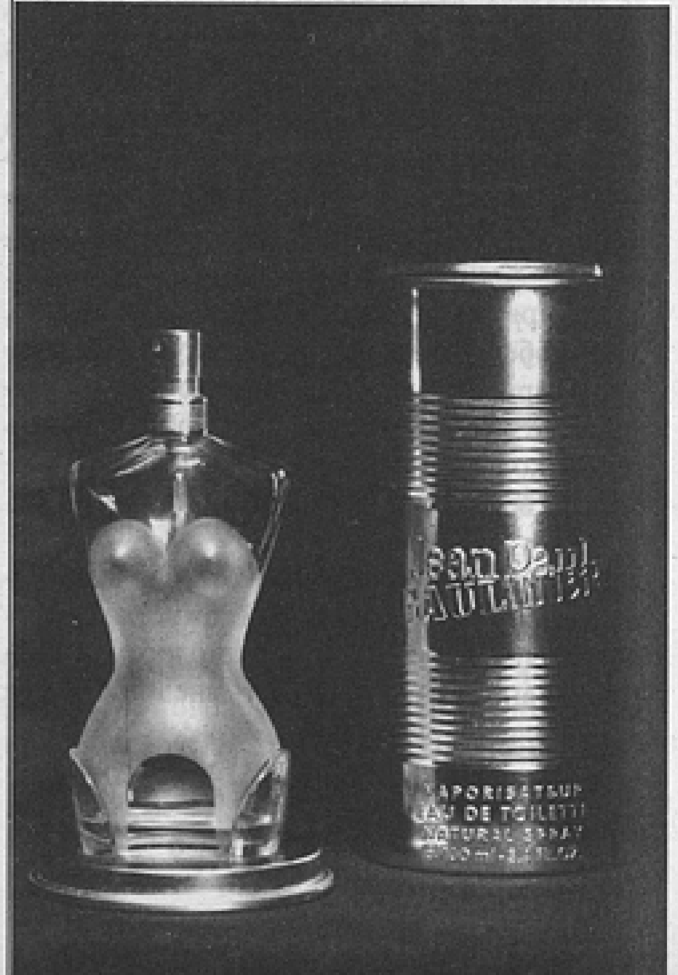
— А ваши духи — это тоже воспоминание?

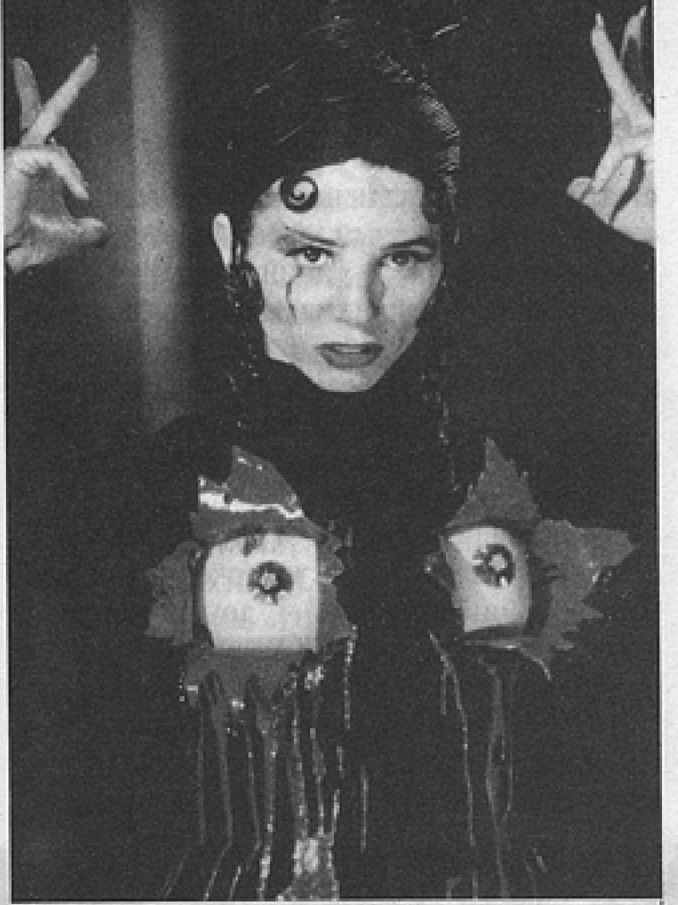
— Мне хотелось создать современные духи с запахом моего детства. Ирис, потому что он напоминает мне рисовую пудру, которая всегда была у моей бабушки; цветы, потому что они хорошо пахнут; ваниль, потому что это вкусно.

— А форма флакона — это Мэй Уэст, Мадонна или Иветт Орне?

— Честно говоря, я конкретно ни о ком не думал. Первоначально я просто хотел поместить розовое хрупкое женское тело в коробку, которая стала бы для него броней. Работая над силуэтом, я вдруг понял, что фигура в полный рост будет либо непропорциональной, либо кичевой. Я подумал о стандартном манекене, который использует в работе каждый модельер, и добавил к нему маленький округлый животик и полные бедра, чтобы получилось более человечно.

Духи «Жан-Поль Готье»





«Кика». Костюм для героини Виктории Абриль

КОРОЛЯ ИГРАЕТ СВИТЕР

«Кика» — это коктейль, в котором перемешано все, что есть взрывного в кино: Альмодовар, Абриль и в довершение всего — Готье и Версаче. От «Женщин на грани нервного срыва» до «Свяжи меня» и «Высоких каблуков» вечно растерянные персонажи Педро Альмодовара никогда не расстаются со своим шестым чувством — чувством одежды. «Альмодовар — один из тех кинематографистов, которые по-настоящему любят моду», — констатирует Джанни Версаче.

В своем десятом фильме испанский режиссер пристально рассматривает мрачный мир телевидения: скандалы, убийцы-маньяки, инцест, изнасилования. В центре внимания — Кика, маникюрша-оптимистка. Ее костюмы сделаны Джанни Версаче.

Персонаж Виктории Абриль — Андреа Каракортада, или Андреа Меченая, психолог по профессии, ведущая дьявольского телешоу под названием «Гадости дня». Она выискивает всевозможные омерзительные факты и бросает их «на стол» прожорливой публике. Если в «Высоких каблуках» Абриль жила в костюмах Шанель, то в «Кике» — для разнообразия — она имеет право одеться во что-то не столь шикарное, помпезное. В первый раз — в момент знакомства — она предстает перед нами в облике бесстрастной ведущей: Готье, создавший для нее все костюмы в этом фильме, одел актрису в длинное черное платье с кровавыми подтеками и с разрезом сбоку. После изнасилования Кики все персонажи, хоть как-то с этим связанные, оказываются втянутыми в водоворот событий. Героиня Абриль прибывает на место происшествия и умудряется снять несколько кадров изнасилования, которые она и демонстрирует в своей программе.

«Жизнь в большом городе напоминает ад», — говорит Альмодовар. — Смерть бродит повсюду, даже если ее и не видно. Все друг за другом следят, и в то же время общения катастрофически не хватает. Эта атмосфера большого города и воссоздана в «Кике». Мысль создать этот фильм пришла мне в голову, когда я смотрел документальные кадры суда над Уильямом Кеннеди Смитом, обвиненным в изнасиловании. Меня шокировал крупный план трусиков жертвы: были ли на них следы спермы? По-моему, для девушки это было еще более унизительно, чем само изнасилование. У документальных телешоу нет никаких сдерживающих моментов — ни эстетических, ни моральных, ни социальных. Вот против чего я хотел выступить в своем фильме. Гротескный персонаж телеведущей я хотел превратить в пример фанатизма. Ведь именно фанатизм — главная опасность сегодня».

Крайности начинаются уже с одежды. «Ведущие подобного рода программ — это волки, переодетые овечками. Мы же решили одеть волков, как волков», — говорит Виктория Абриль. Вот здесь-то и выходит на сцену Жан-Поль Готье. «Я всегда был поклонником Альмодовара, — признается Готье. — Но мы не были знакомы. Когда он предложил мне работать над костюмами для его картины, я сразу же согласился. Он назвал мне два ключевых слова — кровь и великолепие. Вот что должно было определять стиль «Кики».

Итог: на экране — позолоченное платье из лоскутков, скрепленных металлическими заклепками, или забинтованная нога. Тележурналистка — любительница ужасов — носит на голове каску с вращающейся кинокамерой, всегда готовой к съемкам, а ее костюм, напоминающий скафандр, снабжен фарами на груди (вместо карманов) — она направляет эти прожекторы прямо на интервьюируемого. «Мы сделали десять примерок, с полудня до девяти вечера, — рассказывает Абриль. — Готье выкроил все детали моего костюма с точностью не до сантиметра, а до миллиметра! Он сделал для меня очень много, очень помог в создании роли; облачившись в его костюмы, я почувствовала себя в образе своей героини».

Все критики, писавшие о фильме, были единодушны: Альмодовару и Готье в полной мере удался образ робота — солдата средств массовой информации. «Педро пришел ко мне, имея очень ясное представление о том, какой он хотел бы видеть героиню Абриль, — рассказывает Готье. — Андреа Меченая — это черный ангел, вампир, поэтому мы и попытались соединить кровь и великолепие, создать зримый образ злодейки, с одной стороны, и телезвезды — с другой. Костюмы должны были быть до крайности необычными. Идею о том, чтобы установить на голове у Андреа вращающуюся кинокамеру и чтобы из ее вечернего платья, будто взрываясь, вылезала грудь, предложил Педро. Я использовал благородные роскошные материалы и изысканные цвета, но ощущение дикости остается.

Режиссер четко знал, чего хочет, — сочетания великолепия, поп-панк-культуры и разрушения. Поэтому я смешал благородные ткани, блестки, черный бархат и вызывающий сексуальный покрой — например, узкие платья, сетчатые рукава и прочие «катастрофические» вещи — кровавые пятна, протезы из плексигласа, повязки... Виктория, Педро и я вместе провели десятки примерок. Случалось, что я еще лежал на полу, закалывал что-то булавками, а Педро уже просил Викторию сымпровизировать сцену, соответствующую данному костюму!»

Альмодовар невероятно скрупулезен в работе, предельно требователен, но все окружающие считают это нормальным. Он может, к примеру, часами расставлять карандаши в стаканчике на письменном столе: вынимает синий, ставит красный, передумывает, снова возвращает на место синий, отходит на несколько шагов, кричит на реквизитора, потому что у того нет зеленых карандашей. Он может годами искать то самое необходимое ему красное канапе с круглыми подушками. Он требует, чтобы на кухне у Кики работали все электрические приборы.

В противоположность этому чудовищу — символу бесстыдства и жестокости средств массовой информации — другая героиня фильма воплощает нечто живое, естественное, она любит жизнь — это персонаж витальный. «Мы остановили свой выбор на коллекции Версаче «Весна — лето 1993», потому что она точно соответствовала характеру героини, — подчеркивает Альмодовар. — В ней есть легкая стилизация, отголосок 60-х. Глубокое декольте одинаково подходило и для роли, и для самой актрисы».

«Город пропавших детей»

«Впервые я познакомился с Альмодоваром в Испании после фильма «Женщины на грани нервного срыва», — вспоминает Версаче. — Одну ночь в Мадриде я провел с его друзьями, и у меня сложилось ощущение, будто я оказался действующим лицом одного из его фильмов. Потом он приехал ко мне обсудить свой замысел. Я предложил разработать новые модели, но он ответил, что существующая коллекция прекрасно подходит».

Альмодовар увлечен модой. По его мнению, сейчас она отбирает позиции у кино. «Актрисы перестали быть шикарными, поэтому место старлеток занимают манекенщицы.

Мне очень бы хотелось поработать с манекенщицами. У Кейт Мосс потрясающие внешние данные для кино. Синди Кроуфорд — просто мечта... Линда Эвангелиста была бы неотразима в шпионском фильме в стиле 50-х — таинственная, холодная героиня. Я не знаю, хочет ли она играть и есть ли у нее способности, но сама мысль мне очень нравится».

•

Год подготовки, бюджет 98 миллионов франков, девять месяцев съемок в сложнейших декорациях. «Город пропавших детей» — это безумная мечта двух безумно одаренных людей — Жан-Пьера Жене и Марка Каро. Чтобы сочинить костюмы, которые вписались бы в созданную двумя режиссерами мрачную и одновременно поэтичную атмосферу, нужен был художник-модельер их уровня. Так на картине появился Жан-Поль Готье.

«Город пропавших детей»

Enfant terrible моды уже не впервые пробует свои силы в кинематографе. В 1989 году он погрузился в барочный сюрреалистический замысел фильма Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» и создал его барочную, сюрреалистическую среду. Через пять лет Готье вновь пришел в кино — и возник фильм «Кика», где он здорово помог Педро Альмодовару.

На сей же раз ставки значительно выросли — роль художника на фильме Жене и Каро была едва ли не главной. «Шесть месяцев труда, — подводит итог Готье. — Шесть месяцев на то, чтобы проникнуться атмосферой фильма, постичь характеры персонажей, обсудить все с актерами и придумать 150 разных костюмов: этого количества хватило бы на целую годовую коллекцию.

Плюс огромное напряжение. Ведь когда я работаю над коллекцией, я сам себе режиссер, сам себе хозяин. Когда работаешь в кино, все иначе: тобой руководят, бюджет определен заранее, время рассчитано. Но зато какая радость, когда видишь результат!»

Вдохновение, по словам Готье, он черпал на парижских улицах, на барахолках, где без труда откопал несколько изношенных военных костюмов и старых картузов, идеально подходящих для сирот этого фантастического города.

И Готье, и Альмодовар считают, что в современном кино костюм следует использовать более эффективно. «Нередко костюм способен на 50 процентов сделать персонажа, — говорит Альмодовар. — Когда я смотрю, к примеру, на Джулию Робертс в фильме «Дело Пеликанов», то не могу отделаться от ощущения, что ее костюм портит весь фильм, зато мне нравится Мишель Пфайффер в костюме женщины-кошки. Я недоумеваю, почему крупные режиссеры, ставящие масштабные фильмы — вроде «Парка Юрского периода», — не проявляют большей изобретательности в работе с художниками-модельерами! Ведь смог же Коппола доказать свой интерес к насыщенному содержанием костюму, работая над «Дракулой Брэма Стокера».

Годы проходят, а Готье продолжает удивлять и оставаться в лидерах. В Париже и Нью-Йорке, в Лондоне и Мадриде молодые и не столь молодые одеваются — часто помимо воли — в стиле Готье. Это не столько мода, сколько образ жизни. Особая манера носить или снимать одежду — и не важно, стоят ли на ней инициалы Ж.-П.Г. Сам он отрицает, что мода — это искусство, отказывается от пышного титула «художник», предпочитая ему звание «переводчик». Переводчик-полиглот, который улавливает желания и придает им форму, понятную говорящему на любом языке.

Перевод Марии Теракопян

КИНО И МОДА — ОБЩАЯ ТЕРРИТОРИЯ

МАРИ РЮКИ, ФЛОРАНС МЮЛЛЕР

Беседу ведет Пьер Дос

Пьер Дос. Что означает для вас взаимодействие моды и кинематографа?

Мари Рюки. Я считаю это взаимодействие вполне закономерным. Мода существует везде, она — для всех, а не только для узкого круга людей. Как и кинематограф, мода носит массовый характер и является коммуникативным средством.

Флоранс Мюллер. В качестве предисловия нужно, очевидно, сказать, что именно в кино в полной мере мода проявляется и отслеживает свои собственные тенденции. Исторически эту роль играл театр, в театр приходили показать себя и обсудить туалеты актрис, которые, как правило, и на сцене, и в жизни одевались у одного и того же кутюрье. Они располагали большими деньгами и могли позволить себе носить самые экстравагантные вещи, что было неприемлемо для крупной буржуазии.

Пьер Дос. Статус театрального актера является маргинальным, порой даже скандальным. Нет ли здесь определенного риска для кутюрье?

Флоранс Мюллер. Все зависит от личности актера. Так, например, статус Режан или Сары Бернар был совершенно особым. Они вносили свое веское слово в создание костюмов, за исключением сугубо исторических костюмов. Сцена являлась чем-то вроде демонстрационного подиума. Именно в театре, создав костюм для водевиля, впервые заявил о себе Поль Пуаре, начинавший свою карьеру у Уорта, в известном Доме моделей начала века. Это был очень действенный способ заставить говорить о себе: влиятельные журналы, в особенности журналы мод, подробно освещали театральные представления, что было на руку и кутюрье, ведь звезды сцены имели громадный гардероб и, как светские люди, демонстрировали свои туалеты на скачках, раутах, прогулках и праздниках.

Пьер Дос. Когда эту роль взял на себя кинематограф?

Флоранс Мюллер. Это произошло не в один день. Поначалу этот феномен зародился в Америке: в начале 30-х годов киноактриса стала объектом пристального внимания и примером для подражания, ее туалеты ак-

---

Мари Рюки и Флоранс Мюллер — исследователи и историки моды, дизайнеры и кутюрье, педагоги, воспитавшие многих известных французских модельеров, в том числе Жан-Поля Готье. — *Прим. ред.*

тивно изучались, обсуждались и воспроизводились на фабриках модной одежды, Особое влияние на моду кино приобрело в 50-е годы — с появлением так называемого шарма в одежде, пришедшего непосредственно из кинематографа и ставшего отныне расхожим. Во Франции этот процесс начался в конце 30-х, но лишь после войны кинематограф стал реальным примером для подражания.

Мари Рюки. С того времени, как кинематограф приобрел колоссальное значение и сделался поистине массовым, стало естественным привлекать известных стилистов и модельеров для создания туалетов звезд. Таков пример Орубе в 20-е годы, а затем и всех знаменитых американских модельеров, которые создали мифологию моды для кино. Когда говорят о моде и кино, то в первую очередь вспоминают Америку 40 — 50-х годов, когда в моде царили строгость, четкость линий, педантичность, когда крупнейшие стилисты и художники кино шли в ногу с современной модой.

Пьер Дос. Какие фильмы повлияли на повседневную моду?

Флоранс Мюллер. Можно привести в качестве примера такой фильм, как «Вечное возвращение» (1943) Жана Деланнуа с Мадлен Солонь в главной роли. Солонь распустила волосы, что явно не соответствовало моде того времени, которая отличалась чрезмерной сложностью — шиньоны и другие парикмахерские излишества. Эту невероятную для той эпохи прическу с гладкими распущенными волосами на косой пробор назвали — в соответствии с сюжетом фильма — «прической утопленницы», затем ее стали носить все женщины. И постепенно утвердилась идея, что можно обходиться без шляпы: эта прическа ввела в моду распущенные свободные волосы.

Мари Рюки. На мой взгляд, величайший фильм — «Дамы Булонского леса» (1945) Робера Брессона: костюмы Шанель, которые были для него созданы, самым непосредственным образом отражали состояние моды конца 40-х годов.

Флоранс Мюллер. Точно так же вошел тогда в моду знаменитейший жаккардовый жилет Жана Маре. Но самым ярким примером остается платье Брижит Бардо, созданное Эстерелем. Это платье, которое она носила с момента своей свадьбы с Роже Вадимом, не соответствовало принятым нормам — оно было не чисто-белое, а розово-белое, из миткаля, с большими карманами, пришитыми очень низко, — задуманное как бы для ребенка, для маленькой девочки: к нему надеваются скромные туфли и никаких аксессуаров. В таком наряде еще меньше размаха, чем даже в New Look. Эта модель — вероятно, самая растиражированная за всю историю моды, — была принята миллионами женщин в то самое время, когда стала рождаться мода для подростков и молодежи: до войны не существовало специальной моды для этого возраста. В эпоху молодежного бума новое поколение требовало иного стиля в одежде и не желало походить на своих родителей.

Мари Рюки. Бардо ввела в моду платье в клетку, Брандо в облегающих майках стал мечтой миллионов девушек, так же, как и Джеймс Дин в джинсах. Шляпы Греты Гарбо, ее заимствования из мужской одежды произвели резкий перелом в моде.

Пьер Дос. Можно было бы также упомянуть Уильяма Кляйна, фильм которого «Кто вы, Полли Мэгтоу?» (1966) самым парадоксальным образом (это был шарж на моду и ее рьяных последователей) ввел моду на металл.

Флоранс Мюллер. Это так. Пако Рабанн, считающийся пионером моделей из металла и пластика, создавал в то время лишь украшения, правда, с использованием этих материалов. И все же фильм, скорее, непосредственно отражает современную эстетику, нежели дает импульс новой стилевой тенденции.

Пьер Дос. Существуют ли примеры осознанного, если не сказать «циничного», использования кино как площадки для запуска и продвижения моды?

Флоранс Мюллер. Если говорить о фильмах, в которых мода занимает важнейшее место, как, скажем, «Дневная красавица» (1966) Бунюэля, где Катрин Денёв одета в самые яркие модели из коллекции Ива Сен-Лорана, то даже здесь речь не идет о раскрутке моды. В фильме Серджо Леоне «Однажды в Америке» (1983) герои, одетые в пыльники, конечно же, следуют моде, но в этом нет никакого умысла. Ярким свидетельством влияния кино на моду является Барбарелла, персонаж кинокомиксов, который послужил мощным источником вдохновения для создателей одежды, в особенности для Тьерри Мюглера. Но я не считаю, что этот пример свидетельствует об использовании кино как рекламы для какого-либо стилиста.

Пьер Дос. Какова типология персонажей, именно типология, которую мода помогла создать? Например, существует ли разделение — костюмы положительных и отрицательных героев?

Флоранс Мюллер. Да, разумеется. Скажем, образ бандита: широкие полоски и квадраты всегда считались броскими элементами его костюма и обычно характеризовали подобный тип. Кино в данном случае не создавало собственную эстетику. В то же время образ полицейского является в полной мере детищем кинематографа, тренчкот — что-то вроде плаща с большим воротником — и мягкая шляпа — прекрасный пример мгновенно узнаваемой «униформы», созданной именно в кино.

Пьер Дос. Здесь было бы уместно сказать об особой роли Жан-Поля Готье, который работал с Питером Гринуэем, Педро Альмодоваром, а совсем недавно — с Каро и Жене в фильме «Город пропавших детей».

Флоранс Мюллер. У Гринуэя его работа была не совсем обычной. Дело в том, что он не создавал специальных костюмов, а использовал модели из своей коллекции. Например, его знаменитое платье-клетка было представлено на показе как свадебное платье, а в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» этот контекст был полностью утрачен. Это были модели, изначально созданные для подиума, но они стали приемлемыми и для кино, поскольку и там их можно продемонстрировать. Этот элемент очень важен для Готье, так как именно показ является самым значимым средством в раскрытии образа этого кутюрье.

Пьер Дос. Развитие «моды подиума», моды зрелищной, порождающей своих собственных звезд (манекенщиц и стилистов), означает, видимо, что мода больше не нуждается в кинематографе.

Флоранс Мюллер. Мода сама в состоянии себя представлять, она проявляется повсюду и успешно воспроизводит звезд. Абсолютно ясно, что она стала автономной индустрией, наподобие Голливуда. Современный Париж — это своего рода Голливуд 30-х годов, фабрика грез. В конечном счете мода никогда и не нуждалась в кино. Она смогла по достоинству оценить свою причастность к некоторым фильмам, но в то же время сотрудничество с кино всегда представляло для стилистов определенные трудности. Прекрасное тому подтверждение — пример Шанель. Ее участие во многих фильмах вряд ли можно назвать успешным. Правда, необходимо добавить — она ни разу не появилась на площадке, чтобы посмотреть, что же в реальности представляет собой кинопавильон, освещение, цветовые сочетания материала для костюмов и т.д. Ее проект создания гардероба для звезд Голливуда провалился. Стилисты воспринимают кино как нечто усложненное, тяжеловесное и стесняющее их — к тому же у них нет времени, они должны представлять от двух до четырех коллекций в год. Не так давно Рей Кавакубо должен был выступить стилистом Мадонны в ее последнем фильме. Но из-за сложности задачи он отказался от этого предложения. Проблема, возникающая для стилистов в кино, связана с тем, что не всегда можно определить автора костюмов, поскольку ярлыков там не увидишь, а публика на титрах в конце фильма, следуя «рефлексу Павлова», как правило, сразу встает и уходит. Почти никто не пытается узнать автора костюмов. Но здесь есть одно яркое исключение: когда Шанель работала с Альмодоваром, ее эмблема часто возникала на первом плане, а сама актриса Виктория Абриль просто воплощала собой модель известного Дома.

Пьер Дос. Зачастую именно кино служило своего рода инструкцией к «употреблению» моды, определяло поведение, соответствующее тому или иному типу одежды. Вспомним Джеймса Дина или Марлона Брандо.

Мари Рюки. Меняя одежду, мы изменяем и поведение. Совершенно понятно, что манеры человека в галстуке и белой рубашке не имеют ничего общего с пластикой человека в двух майках, надетых одна на другую. Кино демонстрирует сам тип поведения в определенной одежде.

Флоранс Мюллер. Теперь такой показ осуществляет манекенщица, заменившая киноактрису в системе звезд. Этот феномен возник в начале 80-х годов с появлением Инес де ла Фрессанж, топ-модели с яркой индивидуальностью, причем не важно, присущей ей изначально или сделанной. Ее заметили, поскольку она явно отличалась от всех других на подиуме: в ней было что-то шокирующее, манекенщица гримасничала, отпускала замечания фотографам. Этим она словно говорила: «Я не вешалка».

Пьер Дос. Не означает ли это, что появление звезды подиума, заменившей актрису и перенявшей некоторые ее черты, привело к своего рода оскудению профессии?

Мари Рюки. Сейчас нет звезд, которые могли бы потрясти воображение, запасть в подсознание, как это было в начале 70-х. В 80-е годы единственным настоящим героем был, вероятно, Мэд Макс. Я объясняю этот факт тем, что кино по многим причинам было загнано в рамки телевизора и кинозвезде пришлось испытать ограничения в той же мере. Все уменьшилось в размерах, стало крошечным. Топ-модель заменила киноактрису еще и потому, что ее можно увидеть «целиком» на подиуме в лучах прожекторов.

Флоранс Мюллер. Если есть повод говорить о каком-то обеднении, то, вероятно, потому, что в конечном счете единственная функция топ-модели — демонстрация одежды. Не стоит, однако, забывать, что некоторые кинозвезды — создания в той же степени искусственные, что и топ-модели (порой даже текст интервью диктуется их агентами). Пустое пространство не является привилегией моды. Звезды подиума занимают лишь свободные места. Дело в том, что кинозвезды больше не создают идеальных женских образов.

Пьер Дос. Нередко и актрисы участвуют в демонстрационных показах. Например, недавно вышли на подиум Типпи Хедрен у Тьерри Мюглера или Росси де Пальма у Готье. Не говорит ли это о том, что и модельеры стремятся расширить свое пространство: ведь персонаж, созданный в кино, живет долго, в то время как мода мимолетна.

Флоранс Мюллер. Взаимопроникновения кино и моды довольно часты. Вспомним Изабель Аджани, рекламирующую духи Диора «Дюна», Жюли Дельпи, работающую на корейского модельера. Или таких манекенщиц, как Эль Макферсон и Клаудиа Шиффер, которые работают или хотят работать в кино. Конечно, интерес актрис к таким показам «от кутюр» или «прет-а-порте» весьма выгоден. Ведь участие звезд с ярко выраженной индивидуальностью позволяет модельерам утвердить идею, что мода близка обычной жизни и обычным людям, а не только манекенщицам, максимально удаленным от реальности. Первым это сделал Готье: сегодня существует множество агентств, специализирующихся на «мордашках», что свидетельствует об очеловечивании моды.

Перевод с французского А.Левычкиной

ТУРИН-95

У БЕРЕГОВ НЕОРЕАЛИЗМА

Молодые режиссеры, представившие свои фильмы в конкурс Туринского фестиваля, вопреки привычному радикализму начинающих отказываются изобретать велосипед.

Каждому ясно, что рождение неореализма было вызвано совсем иными причинами, нежели выход в свет нынешних постреалистов, при упоминании которых (в силу обыденной критической пристройки) глаз прищуривается на внешние приметы их дальних сводных родственников. Приметы, но не характер, не настроение или тонус киноповествования. Что можно понять, поскольку одно дело «открывать действительность» в ее непрерывности, трагедийной строгости в послевоенное время, разрушая котурны помпезных декораций «большой постановки». Совсем другое — возвращаться в жизнь после пиршественной эпохи «кино как жизни» насмотренных-начитанных режиссеров. Возвращаться в как будто чистую, неоткомментированную в синематеках реальность с ее анемичными, хотя, казалось бы, сверхактивными героями («Гонка в Нью-Джерси», режиссер Ник Гомес), когда динамичный монтаж незапланированно порождает статичность высказывания; с ее исколотыми, отчаявшимися париями («Прыжок в пустоту», режиссер Даниэль Кальпарсоро); с ее неудачливыми, тянущимися друг к другу одиночками («За жизнь, за смерть», режиссер Робер Гедигян); с ее рутинными плоскими буднями (и соответственной режиссурой), вдруг оживленными глобальной, если не революционной, целью — уничтожением всех шанхайских собак, поскольку одна из них, бешеная, укусила местного забулдыгу («На участке», режиссер Нинг Йинг, Главный приз фестиваля)...

«Прыжок в пустоту», реж. Даниэль Кальпарсоро

Традиционализм, не только очевидный в работах, отобранных в Турин, но и прельщающий профессионалов своей ненарочитостью, а то и бледностью (подставка благородства), был лишен, однако, и внутреннего напряжения, второго плана, и сокрушительной, хотя и грациозной, энергии внеконкурсных фильмов. Они-то и заражали туринскую публику крепкой эмоцией, инфекцией Тарантино, головокружительной остроумной пластикой: по-балетному техничный, по-фольклорному эффектный «Отчаянный» Роберта Родригеса; изысканно вульгарный «Токийский кулак» (режиссер Цукамото Синь) — с ослепительными метаморфозами героев и запредельным темпом; или «Гонин» (режиссер Исии Такаси) — изощренный триллер, пренебрегший прямолинейными жанровыми мотивациями.

А авторы конкурсных картин пальпируют реальность как таковую, не заботясь об «общей идее», примериваются к этой реальности на предмет

ТУРИН-95

«Боксеры», реж. Лино Капуликкио

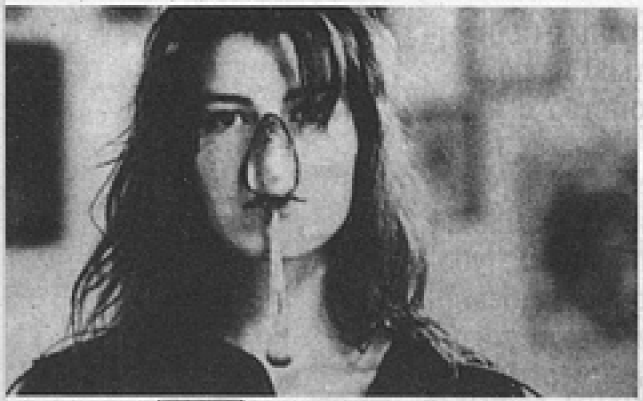
возможных (или отринутых) иллюзий... Знакомство с ней в этих фильмах начинается с задворок, с окраинных свалок, с обшарпанных, убогих жилищ, с бедности и страха жизни (но не смерти). Что при не слишком сильном допущении можно счесть аналогом нашей «чернухи», но неагрессивной, вялотекущей. Смотрите, кто пришел... потом разберемся. Недаром Специальный приз получил голландский фильм «Сестричка» (режиссер Роберт Йан Весдийк), будто бы расширяющий «схемы и средства традиционного кинематографа» (формулировка жюри), а на самом деле — бессознательно, робко и на ощупь идущий по следу «Секса, лжи и видео». После разлуки брат приезжает навестить сестру и без передышки снимает ее на видео. В эту малоинтересную историю то и дело врезается кадр из старого фильма на восьмимиллиметровой пленке, указующий на их мучительную, необъяснимую связь и влечение друг к другу. Глазок камеры наводит на нехитрую мысль о том, что между глазом режиссера и расстилающейся картиной (картинкой) существует еще непреодоленный Чужой. Инфантильный бесстыдный свидетель травм и несвободы. Тронувший тем не менее жюри своей непосредственностью как зеркалом искушенности. Качеством вожделенного традиционализма любой ценой. И отчетливым зовом сплотить ряды Сопротивления современному вирусу американского кино.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

ТУРИН-95

Совсем другое дело — «Другое американское кино: страннее, чем игровое» — специальная программа Туринского фестиваля, посвященная американскому документальному кино последних нескольких лет. Его авторы тоже наставляют свой исследовательский аппарат на real life, которая еще недавно, казалось, была сплошь оккупирована телевидением, где реальные события имели над зрителями superreal власть сладостных историй, а новости — драйв «мыльных опер». В таком контексте американской реальности-мечты никого не удивило выдвижение (потом из-за регламента оно было отменено) трехчасового документального фильма «Баскетбольные мечты» (режиссеры Стив Джеймс, Питер Джилберт, Фредерик Маркс) на премию Киноакадемии не как документального, а как художественного. В этой достойной, отмеченной туринским ФИПРЕССИ программе тоже значима энер-

«Баскетбольные мечты», реж. Стив Джеймс, Питер Джилберт, Фредерик Маркс



«Сестричка»,
реж. Роберт Йан Весдийк

гия заблуждения, осознающая прошлое как художественный жанр «новости дня». Таковы реальная история Уильяма Гейтса и Артура Эджи, взятых с улицы в престижную школу «для белых» и попавших в легендарную баскетбольную команду («Баскетбольные мечты»); воображаемая биография Джин Сиберг в контексте учебного фильма по истории кино, начиная с ее дебюта у Отто Преминджера, внезапного затмения, воскресения в годаровскую звезду и кончая самоубийством («Из дневников Джин Сиберг», режиссер Марк Раппопорт); реанимация Эда Вуда, то ли трансвестита, то ли обворожительного мужчины, привлекающего самых красивых голливудских старлеток, то ли Орсона Уэллса Би-фильмов, возвращение в сказочный мир американского кино, где боевые — по жизни! — товарищи Вуда являлись в то же самое время настоящими киноперсонажами («Мир призраков Эдварда Д.Вуда-младшего», режиссер Бретт Томпсон); проникновение в таинственный мир «Брейгеля XX века» — американского художника Роберта Крамба, разворошившего психосексуальное исподнее парадной Америки («Крамб», режиссер Терри Цвигофф).

«Гонка в Нью-Джерси»,
реж. Ник Гомес

Впрочем, и несколько конкурсных фильмов, благополучно проигнорированных жюри (кроме итальянских «Боксеров», награжденных ФИПРЕССИ под свист непатриотично взбунтовавшегося зала), все же двинулись в сторону взыскуемой реальности.

«Вдохновение черпают либо из литературы, либо непосредственно из жизни, — сказал в интервью Аббас Киаростами, по чьей идее был написан сценарий «Белого шара», показанного в Туринском конкурсе (режиссер Джафар Панахи, каннская «Золотая камера»—95). — Мне всегда казалось, что режиссеры, ищущие сюжеты в книгах, подобны людям, что живут на берегу реки, полной живой рыбы, но предпочитают при этом питаться консервами. Я уверен, что люди, нас окружающие, и, конечно, мы сами полны историй. Говорят, «жизнь — это кино», и это верно. Мне кажется, реальность превосходит кино. Даже если фильм покажется вам реалистичным, то, что происходило в момент съемок по другую сторону камеры, исполнено еще большей правды»[1]. Что, собственно, и ощущается — во всяком случае на фоне остального — в «Белом шаре», неореалистическом варианте «роуд-муви», где на дороге между домом и база-

«Окаэри»,
реж. Синозаки Макото

---

[1] «Искусство кино», 1995, № 8, с. 56.

ром надеется, переживает, действует девочка, мечтающая о живой рыбке к Новому году. На пятачке «большого мира» она встретит случайных прохожих, оставивших след романтических знакомцев, отыграет оттенки своего настроения, зацепится за сюжет, в котором обыденная реальность проникнута лирической тайной неожиданных приключений, и — от этого сюжета освободится.

И в дебюте бывшего критика, получившего известность серией интервью с первыми режиссерами (такими, как Киаростами и Тарантино), Синозаки Макото — фильме «Окаэри» — будничная унылая реальность молодой пары, школьного учителя и тайпистки-надомницы, неожиданно взрывается угрожающим мотивом, а то и «темой судьбы» — безумием героини. Беспричинной (даже если есть справка из психдиспансера) тоской, заставляющей ее бежать из дома прочь, возвращаться и вновь убегать, последовательно и смиренно отдаваясь беспокойству не как сомнамбулическому порыву, но просто-напросто как зову реальности, данной всем другим в других ощущениях.

«Гонин», реж. Исии Такаси

Иной взгляд на реальность «маленького человека» представил и отнюдь не новичок Робер Гедигян, уроженец и поэт марсельского предместья. Намеренно шершавая поэтика его фильма «За жизнь, за смерть» — об испанских эмигрантах-маргиналах — оставляет тем не менее трудно формулируемое поствпечатление. Здесь странные до идиотизма, нелепые, но не гротесковые, стертые, но способные на вызывающий поступок персонажи, застрявшие в затрапезном кабаре «Голубой попугай» — в их прибежище и отстойнике, — взывают (как бы поверх неотделанного повествования) к сочувствию. «Если ты не идешь в кино, оно само к тебе придет. Люди моего возраста, смотревшие в Париже кино в 70-е годы, не видели больше фильмов, чем я. Тогда всё крутили в Марселе. Я прекрасно помню, что в течение одной недели каждый день смотрел Бунюэля и Пазолини. То, что меня интересовало тогда в кино, так это чувство, самым непосредственным образом неотделимое от интеллекта. Когда я, например, вышел с просмотра «Аккаттоне», у меня был совсем иной — новый взгляд на мир, непохожий на тот, что был до просмотра. Фильмам, снятым на студиях, совершенно удаленным от реальности, но ее реконструирующим, я предпочитаю кино, прочно укорененное в реальности, кино, рассказывающее о реальности, которую я не знаю, кино, какое сегодня снимает Киаростами. О простых людях и кино надо делать простое. И даже если эту фразу цитируют четыреста раз, все равно она справедлива»[2].

«Гонин»

---

[2] Cahiers du cinéma, 1995, № 495, p. 44, 45.

«Отчаянный», реж. Роберт Родригес

Не случайно, вероятно, нутряная прививка неореализма, а не взятое по необходимости напрокат чувство реальности проявилось, быть может, в лучшем конкурсном (впрочем, тоже неровном) фильме — в «Боксерах» Лино Капуликкио. Режиссерском дебюте немолодого, хотя и нестарого, артиста, работавшего (sic!) с Де Сикой, Де Сантисом, братьями Тавиани.

И тут стоит сказать, не боясь банальности, о ценности жизненного опыта, о возможности выдохнуть (а не стилизовать, пусть сколь угодно блестяще) в другую эпоху и на другом материале отношение к реальности не как к очужденному от тебя (режиссера и зрителя) «дискурсу» или «парадигме», а как к великой иллюзии (без кавычек). В наше трезвейшее и безутешное время такой взгляд на вещи кажется радикальным. Поэтому особенно привлекательными на Туринском фестивале выглядели авторские программы, посвященные лирику, интеллектуалу и португальскому товарищу «новой волны» Пауло Роше. И hommage столетию кино — программа «Режиссеры», более тридцати лет назад родившаяся во Франции. Непрерывность истории, когда, скажем, в 1967 году Риветт снимает фильм о Ренуаре, а спустя десятилетия о Риветте делает фильм Клер Дени, оставляет нам свидетельства не только о друзьях и близких большой режиссерской семьи. Но о неизбывности давно сделанного, до сих пор не отмененного открытия: чем старее, тем современнее. В том случае, конечно, когда Ромер снимает о Дрейере, Вейерганс о Брессоне. Андре С. Лабарт о Штернберге, Нанни Моретти и Мартине Скорсезе...

Возможно, когда-нибудь и японский критик-режиссер Макото «напишет портрет» Лино Капуликкио, которого как-то увидел (в жизни) Смоктуновский и с простодушием гения решил обрадовать: «У вас замечательное лицо, лицо артиста». «Но я и есть актер», — улыбнулся Капуликкио, поставивший четыре новеллы о дебюте, расцвете, закате боксерской карьеры разных героев. Эти главки о «разных временах года» в жизни человека складываются в сдержанный эпический рассказ о смысле существования, где нет — настаивает режиссер — ни победителей, ни побежденных, но лишь человеческие слабости, иллюзии, мечты. И — в первую голову — личное достоинство каждого.

«Белый шар», реж. Джафар Панахи

Достоинство, конечно, не профессия, но тоже уходящая натура (ускользающая реальность), которую тщетно пытались настигнуть большинство авторов и героев Туринского фестиваля.

«Из дневников Джин Сиберг», реж. Марк Раппопорт

P.S. А вот и наш — перпендикулярный — монтаж к «чувству реальности». Я как-то по случаю сказала Петру Зайченко: «Жаль, что вам по-настоящему не дают проявиться и т.д.». На что он мне: «Один очень известный режиссер был со мной откровенен: «У вас несовременное лицо. Лицо 30-х годов. Поэтому на активную жизнь в нынешнем кино не надейтесь». Но — подумала я тогда — ведь это лицо появилось не в 30-е годы, оно существует в нашем времени. А его видят только отчасти, в самом поверхностном касании. И — отказывают: такого лица не должно быть, потому что сейчас носят другие. Значит — пока что — и реальность в нашем кино будет выглядеть обуженной, как говорят местечковые портные. Или — в лучшем случае — тенденциозной.

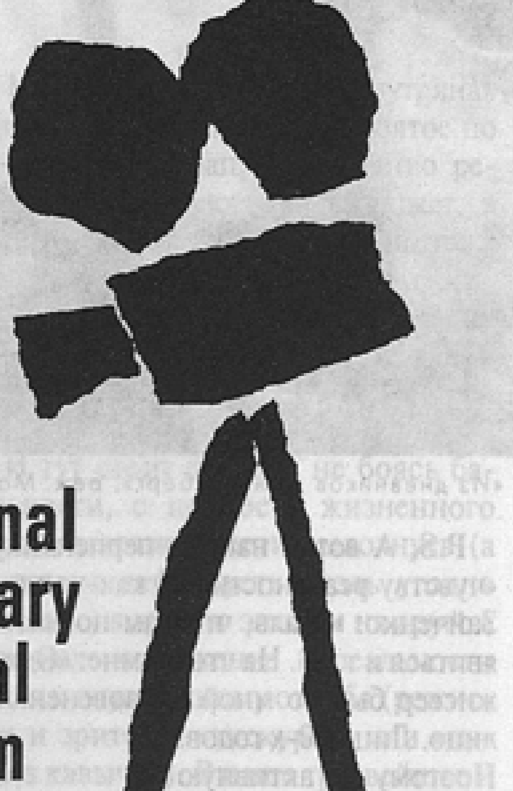
А какому десятилетию соответствует лицо Харви Кейтела или Юрия Никулина?

ТУРИН 95

«Крамб», реж. Терри Цвигофф

«Боксеры», реж. Лино Капуликкио

ОКСАНА КЛЕЙБЕРГ- МАКСИМЧУК



international
documentary
filmfestival
amsterdam

РУССКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ В АМСТЕРДАМЕ

АМСТЕРДАМ-95

С 6 по 14 декабря 1995 года в Амстердаме прошел VIII Международный фестиваль документальных фильмов. В конкурсной программе участвовало 29 картин из 16 стран. Из них два наших, русских — «Физиология русской жизни» Игоря Алимпиева и «Счастье» Сергея Дворцевого. Русские режиссеры не раз получали призы Амстердамского фестиваля, например, в свое время прошумели здесь и «Власть Соловецкая» Марины Голдовской, и легендарные «Беловы» Виктора Косаковского, и «Африканская охота» Игоря Алимпиева.

Документальные фильмы России обладают многими достоинствами. Они актуальны, глубоки и экзотичны по форме и содержанию для европейского кинозрителя. Во время фестиваля билеты на них раскупаются заранее, залы всегда заполнены до отказа. Журналисты любят о них писать, балуя своим вниманием и критикой. Но вот заканчивается фестиваль. И все. Русские режиссеры и их фильмы возвращаются назад. Только самым известным авторам удается «навести мосты» и пойти со своей работой дальше. Что я подразумеваю под словом «дальше»? Только то, что для европейских продюсеров и дистрибьюторов является одной из основных целей показа фильма на фестивале, независимо от того, получил он приз или нет. Это продажа фильма на телерынок, поиск средств на следующий проект и потенциальных партнеров для копродукции, рассмотрение всех возможных вариантов будущей совместной работы. Причем все это обычно происходит быстро, ловко, контракты подписываются прямо в фойе или на специальных встречах.

Только с русскими фильмами дело идет все еще туго и напоминает замкнутый круг. У себя на родине авторское документальное кино поставлено в экстремальные условия, надо элементарно суметь выжить. У больших государственных студий, как правило, денег мало, а маленьким студиям вообще нужно изо всех сил стараться как-то продержаться. Система дистрибьюции, продюсерства практически не развита. Все это тоже понятно. Документалистика не реклама. И даже не новорожденный бизнес художественного кино. А что остается делать документалистике, которая не приносит моментальной прибыли и еще не стала неотъемлемой частью телевидения? При такой ситуации разве реальна ситуация нормальной, здоровой интеграции на европейский кино- и телерынок? Ведь именно документалистика является основным проводником информации, именно она изначально несет в себе суперзадачу — показать, отобразить жизнь общества во всех его проявлениях. И сегодня, когда Россия находится в трагических противоречиях и весь мир создает об этом представление с помощью журналистских новостей, страдающих часто излишним субъективизмом, авторское кино могло как нельзя лучше найти свое законное место за рубежом.

Но тут появляется «но»... Глубокая тайна внутренней энергетики, создающая ореол самобытности русского документального кино, притягивает, манит и одновременно отталкивает западного зрителя, воспитанного совершенно на других фильмах, с уже вклинившимся туда микробом-американизмом с его грубым монтажным темпом, упрощенным донельзя киноязыком и очень примитивным текстом. В этом вся сложность. Наши отечественные фильмы с их, как правило, специфическим темпом, пластикой, подтекстами и недоговоренностью, с растянутыми, пускай и гениальными, паузами, заставляющие думать, вводят порой западного кинозрителя в сонное состояние. А дистрибьюторов заставляют в отчаянии хвататься за голову при очередной попытке продать русский фильм на западный телевизионный канал, где все уже давно закостенело и превратилось в глобально-стабильную систему, где все новое и необычное моментально относят в зону финансового риска. И еще надо учесть, что дистрибьюции приходится работать в кинематографических джунглях, где часто до конца неизвестно, кому все-таки принадлежат права на фильм и кто будет платить за перевод. Об этих проблемах мне удалось побеседовать с директором Амстердамского фестиваля Алли Деркс.

Почти все гости фестиваля знают в лицо эту худую, высокую женщину с копной темно-рыжих волос, с низким прокуренным голосом и цепким быстрым взглядом усталых синих глаз. Алли не раз была в России, первые годы сама отбирала фильмы для своего фестиваля. Нам с ней еле-еле удалось найти время для беседы.

— Алли, вы просматривали русские документальные фильмы несколько лет подряд, начиная с середины 80-х годов. Что вы можете сказать о них? Изменились ли они?

Алли Деркс. Да, я видела много русских фильмов, люблю их. Особенные чувства они вызывают у тех, кто знает историю русского кино, ваших гениев. Но глядя на сегодняшнее документальное кино и сравнивая его с тем, что создавалось, например, пять лет назад, я сказала бы, что заметных изменений не произошло. Русское кино как бы закоснело в своем стиле. Является ли это затишьем перед бурей или это скользящая пауза — покажет время.

— Современное русское авторское документальное кино в очень сложном положении. Это некоммерческий кинематограф, в стране не существует нормально налаженной системы дистрибьюции, продюсирования, проката. Фестиваль — это шанс для русских режиссеров «выйти в мир», найти контакты.

Алли Деркс. В принципе, так должно быть. Но на практике все намного сложнее. Русские документалисты, как правило, не знают иностранные языки, общаться могут только через переводчика. Порой у нас возникали с ними проблемы из-за их беспомощности, неорганизованности. Это происходит в быту. А вы представляете, когда дело доходит до того, чтобы попробовать продать картину, самому искать новые дистрибьюторские контакты? Тут видны и незнание, и гордыня. Нам часто приходится заниматься переводами русских фильмов, что тоже совершенно ненормально. Очень редко приезжают русские режиссеры с кассетой в руках и твердым намерением как-то определить судьбу своего фильма... А жаль.

— Вы не раз были на русских кинофестивалях. Какое впечатление они на вас произвели?

Алли Деркс. Скажу только одно. Во-первых, мне там всегда было интересно — люди, фильмы, эта ни с чем не сравнимая обстановка и атмосфера, создаваемая русской кинобогемой. Но в глаза сразу бросается резкое отличие между фестивалями игрового и документального кино. Понятно, что организаторам последних приходится не сладко в финансовом отношении. Знаю все это наизусть, сама восемь лет назад начинала с нуля. Мы первый год собрали пять тысяч зрителей, а теперь — тридцать восемь. Секрет успеха прост — высокопрофессиональная организаторская работа, первые годы базирующаяся почти на голом энтузиазме. Правильный выбор людей, «повернутых» на кино, которые и определили шаг за шагом сильную программу фестиваля. Сегодня спонсоры сами звонят и предлагают свои услуги. Я и не мечтала раньше о такой ситуации. Так что не надо мне говорить, что все дело только в деньгах, когда на фестивале постоянно срываются просмотры, заменяются фильмы и при этом не работает система информации. Я пожелала бы русским вообще побольше собранности, особенно в таком бизнесе, как организация фестиваля.

— Русское документальное кино очень специфично. Его темп, манера, стиль... Вы считаете это его достоинствами или недостатками?

Алли Деркс. Достоинством. Не надо меняться, подчиняясь коммерции. Посмотрите, на нашем фестивале прекрасные африканские, китайские, японские фильмы. И все необычные, индивидуальные, несущие в себе экзотику родной культуры. А русский фильм «Счастье», снятый в Казахстане, — он и для русских, я думаю, неожидан и интересен, не только для нас.

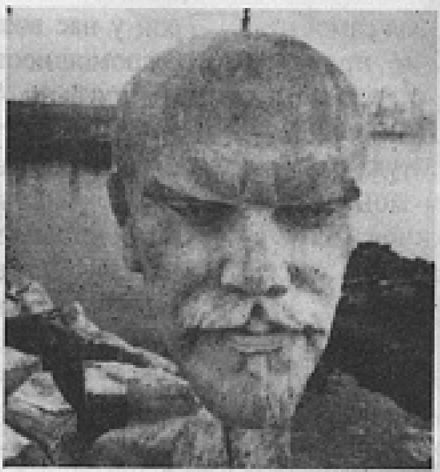
Мне кажется, все дело во времени. Дайте европейскому зрителю привыкнуть и постарайтесь не воспринимать все так пессимистично. Конечно, сейчас тяжело и, возможно, будет еще тяжелее. Но нужно всегда помнить — с такой кинематографической школой и историей, как русская, ваша документалистика не исчезнет. А мы, в свою очередь, будем с удовольствием показывать ваши фильмы в Амстердаме.

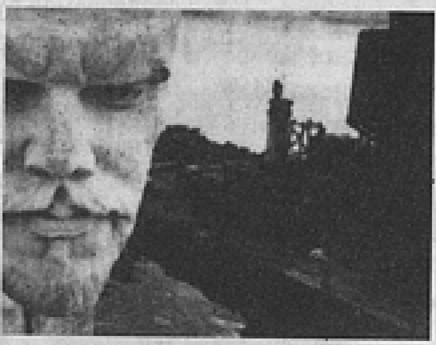
МАНИЯ УЛИССА

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

Этот Улисс одержим. Одержим не просто обычным туристическим путешествием по родным землям. Одержим поиском трех старых непроявленных пленок братьев Манакис, кинематографистов начала века. Поиск превращается в манию, а ностальгическое путешествие в рискованную авантюру.

Ветхие пленки 1904 года, вмонтированные в полотно фильма, представляют собой некий знак, черно-белый знак прежнего взгляда на события. Историческая правда, однако, не столь важна — акцентируется «взгляд» кинематографиста, непроявленное «окно», зафиксировавшее потухшую во времени реальность. Восстановление «окна» посредством возвращения кинематографических пленок — идефикс, цель Улисса конца 1994 года. Желание некой документальной визуальности прошлого, желание «провалиться» в прошлое мужественно и закономерно. С языка соскальзывает «Филиппополь», а не «Пловдив». Современная полицейская форма сама собой заменяется формой военной начала века. Обычная проверка паспорта грозит расстрелом.





«ВЗГЛЯД УЛИССА»
(TO VLEMMA TOU ODYSSEA)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ	Тео Ангелопулос, Тонино Гуэрра, Петрос Маркарис.
РЕЖИССЕР	Тео Ангелопулос.
ОПЕРАТОР	Иоргос Арванитис.
ХУДОЖНИКИ	Иоргос Патсас, Миле Николис.
КОМПОЗИТОР	Хелени Караиндру.
АКТЕРЫ	Харви Кейтел, Майя Маргенштерн, Эрланд Юсефсон, Танассис Венгос и другие.

Производство: Paradis films,
Theo Angelopoulos film productions,
Basic Cinematografica.
Франция — Греция — Италия.
1995.

Важность «взгляда», но не оценки. Оценка мелькает, проявляется (как и пленка) лишь в конце и окрашена кровью только что приобретенных, но погибших близких. В конце фильма акценты вибрируют — кровь, война и на другой чаше весов — почти проявленные пленки. Насмешка судьбы, глупость войны — вряд ли, скорее обычная человеческая жертва. Жертва «взгляду», обретению этого уже почти бессмысленного «взгляда». Мания Улисса обернулась его личным самоуничтожением — женихи Пенелопы победили. Победили оружием.

Неоднозначность, а скорее, откровенная (и закономерная) странность финала. Путешествие в «туман»? Пленки, проявленные кровью? Разбитое бомбежками Сараево — гибель Помпеи да плюс табличка: «Здесь танцуют»? Пленки выживают — погибают люди. Цена «взгляда» — человеческая жизнь, так было и во времена братьев Манакис.

В год столетия кинематографа подобный расклад «жизнь — кино» выглядит величественно и одновременно (если не забыть пятилетнюю балканскую войну) ужасающе. Информационные сводки новостей с картинами разрушенного Сараево не дают такой впечатляющей картины балканских событий, как фильм Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса». И дело даже не в убедительном таланте картины, скорее, в некоем представленном нам всеобщем символизме происходящего. Символизме путешествия, символизме персонажа, символизме названия, наконец. Символ «взгляда», зарегистрированный как знак — знак необходимого присутствия кино в качестве единственного идола, способного заставить повиноваться и поклоняться.

Идол, как и искусство, требует жертв. Их чудовищность не должна останавливать — это путешествие не для слабых. Сами жертвы уже давно стали привычной и необходимой данью. В век Хиросимы стоит ли пугать пустыми глазницами какого-то одинокого Эдипа? Стоит, если найти идола, ради которого возможно сделать эти глазницы пустыми. Идол найден — это кино. Это «взгляд», купленный «пустыми глазницами», но способный дать визуальность 1904 года. За ценой уже никто не постоит. Даже не ценой других — ценой себя.

Мания Улисса кажется эгоистичной, но это не совсем так. Она вербует людей, которые ценой собственной любви или жизни добровольно питают ее. Амплитуда колебания этой мании бесконечна. Законы давно немирного времени. Обретение «взгляда» при «пустых глазницах» чудовищно. Любые мании давно оправданы. Возможно, их нельзя забыть, но можно объяснить, присвоить им концептуальность, особость. Мания Улисса понятна — желание во что бы то ни стало увидеть движущиеся картинки прошлой реальности, реальности родной страны. Мания вполне в духе века, века скоростей и визуальных новшеств.

Кино для нынешнего Улисса —

своего рода машина времени, волшебный идол путешествия в иные реальности. Языческий идол путешествия и возвращения домой, к корням, мотив и средство ностальгии. Кино как единственный оставшийся окуляр, чтобы вернуть и разглядеть ушедшее, наркотик для удовлетворения ностальгии.

Смысл происходящего путешествия слишком очевиден, легко читаем. Улисс — фигура, быстро поддающаяся расшифровке. Его мания открыта, но сегодня подобные откровения классифицируются либо как конъюнктура, либо как сумасшествие. Привыкнув к длительной и неадекватной дешифровке современных «произведений», к их многомерной вариантности, провокационности, с некоторым непониманием воспринимаешь почти однозначную данность фильма «Взгляд Улисса», смысл которого явственно заключен в самом названии. Его инвариантность, сопровождаемая экзистенциальной позицией, в сущности патологически беззащитна. Беззащитна, как старик, проживший трудную жизнь и высказывающий свои взгляды на события прошлого и настоящего, утверждающий стариковские прогнозы на будущее. Уважаемый, но беззащитный, надоевший старик. Старик Улисс, генерал Улисс, безнадежно вспоминающий свое рождение, свое прошлое, цепляющийся за какие-то дряхлые, непроявленные, никому, кроме него, не нужные пленки.

Возможно, что мания Улисса — мания старика. Но она есть знак уходящего века, и эта седая мания — его величество кино, «важнейшее из искусств». Как ни крути, но пока самым проницательным взглядом и для Улисса, и для нас остается «месье синема». Мания Улисса не болезнь одиночки. Мания Улисса — всеобщая лихорадка. Сладкая лихорадка длиной в сто лет. Болезнь, конца которой, к счастью, пока не видно. Так продлись, продлись, очарованье...

МИНИМАЛИЗМ С ЭТНИЧЕСКИМИ ОТКЛОНЕНИЯМИ

НАТАЛЬЯ БАЛЫНИНА

Есть фильмы, которые не принадлежат ни к одному из направлений и эту свою «неприкаянность» делают основным своим чувством и оправданием. Отсутствие социально определенного, «своего» зрителя не дает их режиссерам возможности работать на заказ, но зато позволяет вести игру по собственным, часто известным одному автору правилам.

Мир в таких фильмах бывает хорошим или дурным, но чаще всего он кажется непонятным. Вот, скажем, «Дом любви» Педро Косты. Зачем молодой ассистентке врача, работающей в лиссабонской больнице, понадобилось сопровождать коматозного больного африканца на остров, затерянный в архипелаге Зеленого мыса? Затем, что никто из родных не пожелал за ним приехать? Марианна, медсестра, остается в Богом забытой деревне на западе Африки и ожидает выздоровления своего подопечного, который не спешит прийти в себя. Она никуда не торопится, режиссер — тоже.

«Дом любви» снят в предельно замедленном ритме, с минимумом выразительных средств и особой вдумчивостью, свойственной картинам с низким бюджетом. Педро Коста лишен какого-либо желания рассказать историю. Он, скорее, предпочитает позу постороннего, которому дела нет до хода событий. Может быть, он даже считает, что кино возникает и снимается само по себе, существует, как живой организм, без всякого постороннего вмешательства.

Кадры следуют один за другим без видимых оснований и напряжения: смуглый мальчик ставит на землю тарелку зеленых яблок; жители деревни строят дом для больного Леао; белый

«ДОМ ЛЮБВИ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Педро Коста.
ОПЕРАТОР Эмануэль Мачуель.
ХУДОЖНИК Доминик Оврэй.
АКТЕРЫ Инес де Медейрос,
Исаак де Банколь,
Эдит Скоб,
Рауль Андраде.

Производство: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Film.
Португалия — Франция — Германия.
1994.

мужчина сидит в полутемной комнате; девочка в ярком платье стоит на фоне черной земли вулкана. Сюжет если он и существует, то в виде флегматичного пунктира эпизодов — эмоционально насыщенных или проходных, но снятых режиссером с одинаковой апатией.

Изображение, напоминающее смену слайдов в проекторе, заменило собой фабулу. Фабула оказалась ненужной и автору фильма, и его персонажам: они не ценят жизнь и не запоминают ее. Контрасты цветного и черного, неподвижного и движущегося, резкая граница света и тени — вот то, что составляет какую ни на есть энергию фильма, его эмоциональную подоплеку и главный предмет профессионального интереса португальского режиссера. Зритель может как угодно реагировать на эти немые, «инертные» образы, но они остаются чуждыми ему. Педро Коста неизменно сохраняет дистанцию — статус-кво визионера — и не стремится быть понятым ни при каких обстоятельствах.

Минимализм с этническими отклонениями — вот тот диагноз, который можно поставить Педро Косте. После ленты «Кровь», снятой в 1989 году, режиссер стал приверженцем кинематографа ощущений и недоговоренностей. До этого он выпустил двенадцать короткометражных фильмов для телевидения, объединенных под названием «Карта для Джулии». Вполне вероятно, что именно тогда он научился больше доверять паузам и цветовым сочетаниям, чем словам и грамотно построенному сценарию. А вкус к большой форме, к объему полнометражной картины в режиссере очевиден. Он режиссера и подвел.

Педро Коста сделал попытку снять притчу о некоем народе, не имеющем ни прошлого, ни будущего, зависшем где-то между жизнью и смертью. Однако отсутствия внутренней внятности и сюжетной динамики явно недостаточно для того, чтобы перевести фильм в условное «мифологическое» измерение. Обреченность, с которой герои картины смотрят на происходящее, передалась и режиссеру, не пожелавшему выйти из замкнутого круга излюбленных мотивов.

НЕПРИКАЯННЫЕ

НАТАЛЬЯ ВАСИНА

«УПАВШИЕ С НЕБА»
(TOMBES DU CIELS)

РЕЖИССЕР Филипп Лиоре.
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Мишель Ганц, Филипп Лиоре.
ОПЕРАТОР Т.Арбогаст.
ХУДОЖНИК А.Боннето.
КОМПОЗИТОР Д.Коэн.
ЗВУКООПЕРАТОР Э.Девальдье.
Франция.
1994.

В этом фильме нет ничего, кроме истории, но сама история небезынтересна и не вполне обычна.

Разве это возможно? Человек, по тем или иным причинам задержанный паспортной службой аэропорта, живет в транзитблоке восемь месяцев, или девять лет, или... Невероятно. Чудно.

А человек, оставшийся один? Выброшенный из жизни, словно скомканный лист с неудавшимися строчками... Это возможно? Да сколько угодно! Каждый из нас вспомнит, что сам не раз находился в похожем положении.

Герой фильма Филиппа Лиоре Артуро (Мишель Рошфор), лишившись ботинок и всех документов, попадает к людям, для которых выброшенность из жизни стала статусом.

Их четверо: Анжела, черный мальчик Золаиль (Золя), Писатель и Чернокожий, говорящий на неизвестном африканском языке. Они не нищие, не бомжи. У каждого есть возможность восстановить себя в Большом мире. Так почему же никто из них этого не сделал, пытается понять Артуро.

Он иконограф. Ему под пятьдесят. Где-то здесь же, в парижском аэропорту, из-за него застряла его жена. Без ботинок и без денег он вынужден ждать разрешения своей ситуации, которая осложнена его двойным гражданством и тем, что в новогоднюю ночь никого в посольских службах, разумеется, не найдешь.

Образовавшаяся компания транзитников обжила складскую комнатку. Получилось крохотное общежитие, похожее на кладовку. Ну, хорошо, спать здесь можно, приготовить еду тоже, но жить-то здесь как? Как жить? И на что?

Оказывается, можно жить и так. Можно подружиться с охранником и, подкармливая его снотворным, выходить наружу. Переодевшись в оранжевые комбинезоны рабочих, можно наловить на летном поле неизвестно откуда берущихся там кроликов. Их мясо и шкурки можно обменивать на недостающие продукты в аэропортовских кухнях. Мыться можно в служебных душевых. И даже в Большой мир, то есть в Париж, можно выбраться... если внимательно изучить, как работают видеокамеры во всех коридорах. Только зачем?..

Мир для этих людей сузился до пределов парижского аэропорта. Это их город. Они его уже хорошо знают и не боятся. Ибо самое страшное, что может здесь с ними произойти, — то, что их доставят обратно в транзитблок и... жизнь опять пойдет своим чередом. Нет, лучше — сонный охранник, служебные душевые, кролики...

Факс посольства не отвечает — Новый год, никого нет. Снова задержка. Транзитного пассажира, мирно заполняющего декларацию, Артуро сгоняет с лавочки, на которой спал вчера. Кажется, Артуро тоже обзаводится здесь «собственностью». Высокие сапоги из желтой резины не совсем подходят к костюму и галстуку, но выбирать не приходится. Не малы, и то хорошо.

На исходе второго дня Артуро становится частью этой маленькой компании «упавших с неба». Между теми нет особой дружбы, хотя Писатель и Чернокожий, говорящий на неизвестном языке, живут здесь не менее семи лет. Можно уже было выучить три языка. Но Чернокожий бесконечно мастерит радиоприемник и не хочет говорить на чужом ему языке. Писатель печатает на машинке мемуары и даже надеется их издать с помощью продавца газет. Мальчик Золя ходит смотреть на самолеты в бинокль и хочет стать пилотом. Анжела, еще молодая и красивая женщина, готовит еду, заботится о мальчике и тоже о чем-то мечтает. Но здесь, как и в Большом мире, каждый замкнут в себе. Каждый имеет право молчать и никого не впускать в мир своей души.

Пожалуй, за исключением мальчика, каждый сам себе уже объяснил свою никомуненужность. Время хладнокровно подтвердило ее. Но ведь жизнь на этом не останавливается. Она начинается по-новому. Здесь. В аэропорту Парижа.

Наткнувшись на необычность существования этих людей, мы вместе с Артуро уже по инерции ждем следующих необычностей. Кажется, что впереди будут какие-то секреты, тайны, может быть, пороки... или даже нераскрытые преступления. Но перед нами не монстры, не ублюдки, не униженные и оскорбленные. Перед нами нормальные люди со здоровой психикой. Они остались здесь не потому, что были доведены до отчаяния. Для каждого из них это было обдуманным решением.

Поначалу жизнь этих людей можно принять за некий протест. Ведь объявляют же люди голодовки, шахтеры отказываются выходить из шахт. Лишая себя необходимых человеческих условий, люди пытаются обратить внимание на свои проблемы. Они требуют их разрешения. В фильме Филиппа Лиоре отказ добиваться своих прав — дело добровольное.

«Упавшие с неба» ничего не требуют. Они просто не мешают друг другу жить, хотя живут еще теснее, чем в ночлежке.

Новый год есть Новый год. Ненадолго, но он все-таки сближает всех, кто оказался в эту ночь рядом. Долгожданный горячий душ, затем выход в свет, то есть поход за продуктами на нейтральную территорию, знакомство Писателя с «будущим издателем», приятная лихорадка праздничных приготовлений... Пытаясь описать мальчику Париж, на единственном столе при помощи разных кухонных предметов Артуро выстраивает точную географическую карту города: «Вот здесь Сена поворачивает сюда... А вот вам и речной трамвайчик». Взглянув на притихших и задумавшихся обитателей «аэропортовской квартиры», Артуро тихо произносит: «Сейчас или никогда».

Они не успевают на последний трамвайчик, но им разрешают побыть на сломанном...

Фильм можно было бы назвать немногословным. Здесь нет длинных монологов и задушевных бесед. Персонажи, словно написанные невидимыми чернилами, проявляются неожиданно, случайно отогревшись в тепле «новичка», иконографа в желтых резиновых сапогах.

Но ведь если бы транзит каждого из них прошел без приключений и задержек, то каждый полетел бы к себе. Может быть, «падение с неба» все равно состоялось бы, но это было бы уже дома, в какой-нибудь стране. И проблемы были бы уже другие: гражданство, отсутствие жилья, работы, голод, насилие, тюрьма... Конечно, и здесь приходится шевелить мозгами, искать лазейки, договариваться. Но здесь, в аэропорту Парижа, есть нечто, чего нет в Большом мире, — упорядоченная жизнь. Пусть она упорядочена законами международного аэропорта, расписанием рейсов и еще Бог знает чем, но в этом есть установленный порядок. Есть стабильность. Есть нейтральная территория транзитблока, где затянувшееся состояние «между», то есть непричастность ни к какой нормальной жизни, понимается не как повод для опасений, но как ощутимая защита.

Ссора с женой по телефону. Утренний факс из посольства. Свободен. Все, кроме Чернокожего, еще спят. Теперь Артуро свободен. В желтых сапогах, помятом костюме, несвежей белой рубашке и галстуке он возвращается в Большой мир. Такси? Ни сантима... Холодный утренний ветер.

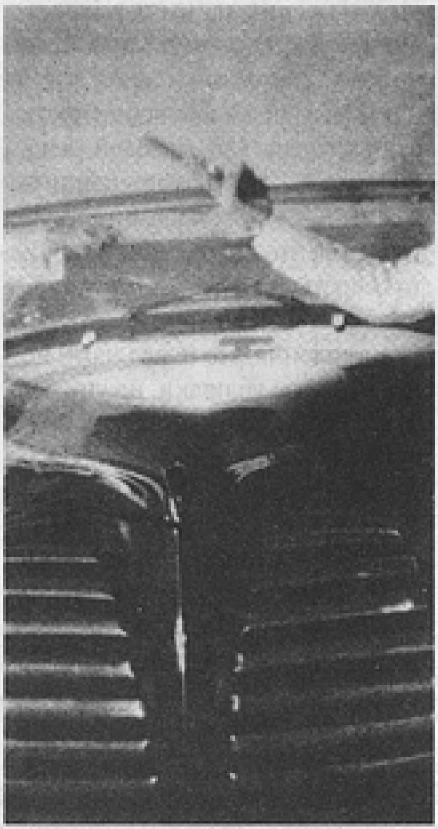
«Золя? Почему ты здесь? С вещами...» Вдруг подступило отчуждение и предательский страх. Зачем мальчик здесь? Увяжется, что с ним потом делать?.. «Тебе лучше вернуться в твою страну...» — «Если я вернусь на свою родину, я никогда не стану пилотом. Сейчас и здесь или никогда». — «Да... Ну... удачи...» Сердце как-то гаденько екнуло, в глазах все посерело...

Рука нащупала парапет. Спасительный глубокий выдох. «Пошли». — «Пешко-о-ом?..» — «Пешком».

Не нужно бояться долгого пути.

РОМАН С ГЕРОИНЕЙ РОМАНА

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

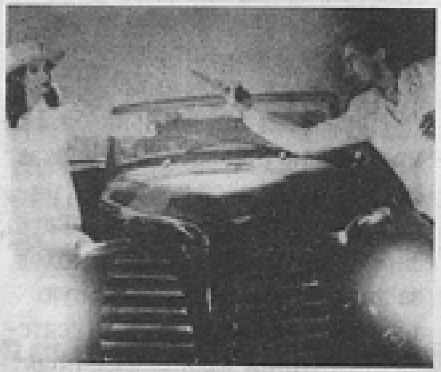


Лес. Река. Старый полуразрушенный мост. Темнота, туман. Неожиданно, разрезая светом фар темноту, появляется белая машина с открытым верхом. Из нее выходят мужчина и женщина в элегантных белых костюмах по моде 30-х годов. «Сара, дай мне оружие!» — произносит мужчина. «О, Роберт, зачем?» — испуганно спрашивает женщина. «Я хочу знать всю правду!» — пуская красивые кольца сигарного дыма, заявляет мужчина. Берет пистолет, ловко приглаживает набриолиненные волосы и исчезает в тумане. Слышны выстрелы. Женщина в страхе прижимает к груди сумочку. Из тумана, закрывая рукой расползающееся пятно крови, возникает Роберт и, пройдя несколько нетвердых шагов, бесславно падает в реку. Сара вскакивает в машину. Затемнение.

Так начинается фильм «Принцесса поэта» и так заканчивается роман молодого писателя Роберта Дэвида — героя этого фильма, автора триллеров, поэта. Поэта пока еще без своей принцессы. Принцесса, впрочем, у него есть, но только в компьютере — в романе. А в жизни — художественный беспорядок. Издатель, который не платит столько, сколько хочется поэту, кусачая собака сумасшедшей домработницы и стареющая любовница, охотница за молоденькими. Ну, и, конечно же, его новый, на этот раз серьезный, роман. И все было бы ничего, если бы не странная женщина, поселившаяся в отеле напротив дома поэта. Женщина с копной вьющихся темных волос, в легком развевающемся платье. Красивая женщина ниоткуда. Может, сама муза. В общем, некое мистическое существо. И вот это «существо» с ангельски невозмутимым видом начинает допекать беднягу писателя: подкарауливать его тут и там, заглядывать в его окна, врываться в квартиру, писать на дверях таинственное «Кто же я?». Незнакомка мешает, отвлекает и даже (о, ужас!) требует от поэта, чтобы он изменил роман — переписал его финал. Однако, как и должно случиться — в жизни и в книжке, — между принцессой (а это именно она, и зовут ее Сара) и поэтом завязываются отношения. Сначала это просто любопытство, потом интерес, ужин, свечи, цветы, любовь, постель. Вот вроде бы и все, finita la comedia... Но не скоро сказка сказывалась, да не просто дело делалось. Голубоглазый поэт еще должен спасти любимую от какого-нибудь подвернувшегося монстра и тем доказать свою любовь.

И тут в дело вступает главный враг — полицейский инспектор, он же муж отвергнутой престарелой любовницы, прекрасно осведомленный (как и полагается настоящему профессионалу) о связи своей благоверной с поэтом и даже не раз с похотливым азартом наблюдавший их акты любви из окна дома напротив. Он и начинает раскручивать интригу.

Хотя, по правде сказать, никакой интриги не было бы, не приди в прелестную головку



«ПРИНЦЕССА ПОЭТА»
(DER SCHATTEN DES SCHREIBERS)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ	Ники Лист, Бернхард Шрафл.
РЕЖИССЕР	Ники Лист.
ОПЕРАТОР	Мартин Стингл.
ХУДОЖНИК	Хели Шноллер-Малек.
КОМПОЗИТОРЫ	Петер Янда, Мартин Лихтенвальнер.
АКТЕРЫ	Гудрун Пильш, Ханс Вернер Майер.

Производство: A CULT-Filmproduktion
совместно с ORF.
Австрия.
1995.

принцессы поистине королевская по вседозволенности мысль — бросить в витрину ювелирного магазина увесистую статуэтку музы (точь-в-точь сама принцесса), нацепить на себя золото и бриллианты и преспокойно ждать прибытия полиции. Разумеется, ее задерживают и вполне законно инкриминируют ей ограбление магазина с целью наживы. Поэт бросается на помощь и попадает к вышеупомянутому полицейскому инспектору, который, злорадствуя над бедами влюбленных, заточает Сару в психушку. Что остается делать бедному поэту? Что обычно делают в экстремальных случаях порядочные рыцари? Правильно — берут крепость приступом. «Приступ» выдержан в лучших традициях жандармской серии Луи де Фюнеса. Отряд пожарных (на самом деле — переодетых собутыльников поэта) под видом какой-то непонятной проверки весело штурмует психушку. Голубое небо. Ярко светит солнце. Сара освобождена. Торжественное воссоединение влюбленных под ликующие крики психбольных.

Все вроде бы, finita la... Вовсе нет. Вновь лес. Вновь старый полуразрушенный мост. Темнота, туман. Появляется, разрезая темноту светом фар, белая машина с открытым верхом. Поэт и принцесса спасаются бегством. На другом берегу реки им преграждает путь черная машина инспектора. «Сара! Дай мне оружие!» — дымя сигарой, победоносно произносит Роберт, одетый в белый костюм по моде 30-х годов. «Господи, Роберт, какое еще оружие?» — удивляется Сара. «Да, действительно, какое оружие?..» — со вздохом припоминает Роберт. Оружия нет — увы, оно было лишь в романе. Там и осталось.

И что же, погиб поэт, невольник текста? Похоже на то. Ведь конец романа известен — Роберт, сраженный пулей, падает в реку, Сара запрыгивает в машину, затемнение... Литературный текст, следуя законам сегодняшнего интерактивного искусства, врезается в реальность. Чтобы остаться в живых, надо изменить этот текст. Но кто сделает это, кто нажмет нужную кнопку компьютера? Кто будет желанным deus ex machina? На сей раз — сумасшедшая домработница, существо, не имеющее к написанию романов никакого отношения. Улучив момент, она забирается в текст и исправляет по своему женскому вкусу финал, приведя его в соответствие со священными канонами love story. Нужная кнопка нажата, камера оператора свешивается через перила моста, и мы видим довольную старуху — автора «улучшенного» финала, а на руках у нее — счастливый поэт. Принцесса улыбается...

Легкость и незатейливость фильму придает одна чрезвычайно простая вещь — априорное знание того, что все в конце концов будет хорошо. Потому что все играют по правилам. Поэт получит свою принцессу. И принцесса обязательно будет улыбаться — ведь она принцесса, ей положено быть счастливой. И совершенно не важно, что поэт по своей глупости (или талант всему виной?) лишил Сару счастья в своем романе, — важно, что он подарил ей счастье в жизни. Жизнь вдруг оказывается сказочней литературного текста, проникновение которого в реальность может непоправимым образом разрушить ее, привнести в нее горе и смерть, потопить ее в тумане и черноте реки. И главным противником принцессы и поэта в конце концов оказывается не столько полицейский инспектор, сколько сам литературный текст, брошенный без присмотра в компьютере и превысивший свои полномочия.

Интересно, что проблема сложных взаимоотношений текста и реальности, столь занимающая авторское, интеллектуальное искусство, неожиданно становится главной темой в фильме потока. Понятно, она выступает здесь в легком весе — философское напряжение снято, эстетическая «презентация» упрощена. Границы литературного текста и реальности не размыты, не вибрируют, создавая ощущение тревоги, как это происходит чаще всего в авторском кино, — наоборот, границы эти резко обозначены жанром: сцены романа предстают в готической подсветке, реальность — в комедийно-сказочных тонах. Изначальная ставка на хэппи энд отметает возможность существенной роковой схватки текста и реальности. Настоящих заложников, невольников текста нет, как нет, возможно, и настоящих поэтов. И победителем текста оказывается не творец, не титан, а откровенно фарсовый персонаж — мисс Шапокляк. Комическая старуха с дымящимся «галуазом» в зубах, старуха, обеспечившая, пожалуй, главное в этом фильме — улыбку принцессы.

Текст на сей раз побежден. Наказаны враги. Взволнован издатель. Довольны друзья и собутыльники. Горда собой домработница. Улыбается принцесса. Счастлив и поэт. Он любим, и он спасен.

БОЖИЙ ГЛАС

Л.ДОНЕЦ

«Кучугуры и окрестности» — телевизионный документальный сериал о забытой Богом деревне в Воронежской области. Сериал этот сочетает длительное наблюдение с прямым репортажем.

Герои фильмов — пожилые люди села Кучугуры. Да других, собственно, в селе и не сыщешь («Домов было! А сейчас одни старухи»). Эти люди беседуют у своих подворий или в избе с режиссером Владимиром Герчиковым на заданные темы: «работа», «животные», «Пасха», «война», «выборы» и так далее. И получается такая вот летопись, «История села Горюхино» — как говорит один крестьянин: «Христос попал бы в Кучугуры, с ума бы сошел».

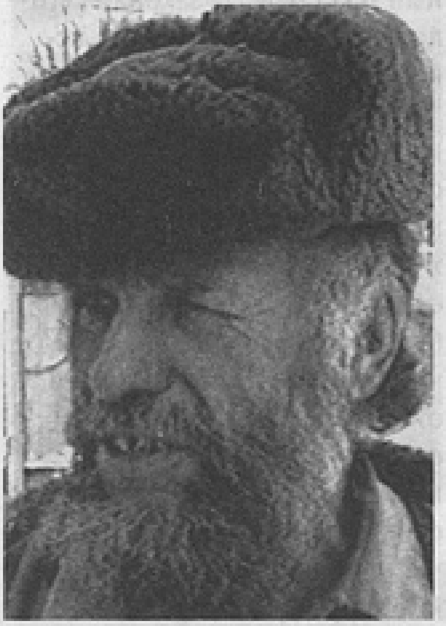
Неприхотливость сериала, отсутствие зрелищности лежит в самом замысле: ни тебе сюжета, ни драматических событий, ни героических поступков — так, бабки да дедки в серых валенках, застиранных рубахах да резиновых сапогах. Крестьянский русский быт конца XX века. Сериал как бы возвращает в прежние времена, когда фильм был не завлекаловкой на часок, а кристаллом жизни.

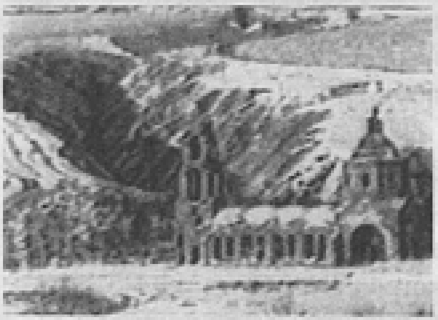
И вот ведь, кажется, не война, не чума, а словно пришли последние времена. Впрочем, в России всегда последние времена — ни конец века, ни начало нам не указ. Сказано было в начале века: «Россия, нищая Россия, мне избы серые твои»... Так они и стоят по сю пору, эти серые избы, только еще посерели и покосились.

И не то чтоб без куска хлеба эти старики. Напротив. Они еще зажиточные нынче, счастливые, им все же когда-никогда, хоть с большими промежутками, пенсию приносят, они еще молодым подбрасывают в город — у тех работы нет и дети малые.

А вот эта заброшенность какая-то, бесприютность, бездомность в своем дому. Никому-то они не нужны: ни детям, уехавшим в город, ни властям, страшно далеким от народа. «Зачем вы держите овец, баба Настя, ведь ни шерсть, ни мясо здесь никто не берет?» — «Так скучно. А с ними хоть побалакаю».

Все фильмы начинаются с такой веселенькой заставки, где собралось все лучшее, что есть в деревне: зеленый сочный луг, коровы, лошади и дети. И звонкая песня за кадром: «Когда б имел златые горы...» Вдалеке, на пригорке — церковь. И село издалека в зелени кажется привольным, большим. Природа — всегда благодать. «А здесь места отличные, воздушные места».





«КУЧУГУРЫ И ОКРЕСТНОСТИ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕР В.Герчиков.
ОПЕРАТОРЫ В.Беспамятнов,
М.Левенберг.
ЗВУКООПЕРАТОР В.Кондаков.
Производство: ТПО «Республика»,
студия «Телемост».
1995 — 1996.

А потом уж идут будни. Совхоз разрушен; начальники всегда пьяные; два года не платят зарплату. Доярки работают за десять тысяч по колено в навозе, чтобы доработать до пенсии; коровы шатаются от голода.

И все воспоминания — только тяготы. Одна из героинь говорит: «А я согласна, чтоб меня на войне убили. В сорок шестом — сорок седьмом году голод был ужасный. Нам победа была плохая». Вот так. И победа — не в радость.

Сознание в народе — трагическая терпимость. А ум при этом — весьма ехидный, язвительно приметливый. Вообще создается ощущение, что народ этот живет и мучается, чтоб исполнился ахматовский завет: «...но мы сохраним тебя, русская речь».

«Демократию им дали, а нам нет». «Есть гласность — за скирдой поговорим». «Интересно работать, когда зарплату дают». «Америка принесла нам колорадского жука, чтоб мы помнили ее». «Коровка — вторая мать у Бога». О выборах: «Уж небось подобрали все кадры. Это дело картежное». «Проходит год, и вот у них уже своя компания, а власти никакой»...

Сериал «Кучугуры и окрестности», продолжая документальный принцип Юрия Шиллера, принцип «народного хора», заключает в себе момент новизны, и она — в самой серийности. Как будто еще никто не рисковал длительное время заниматься такой незанимательной материей, как жизнь одной русской деревни, точнее, стариков русской деревни. Отношение к старикам и детям, как известно, определяет лицо государства. Печальное это лицо, горестное.

Внутренний мотив одной из серий «Кучугур...» — «если бы пришел Христос». Один из героев уверен, что «Господь и наказал, и пожалел бы за наши рабочие руки». Другой и вовсе надеется: «Зачем Христос приходил? Может, чтоб крестьян поднять на ноги?»

А за кадром стелется удалая, лихая частушечная попевка:

Настрадалася Россия,
Под глазами стало сине...

МАЛЕНЬКАЯ АСАЛЬ

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

Этот фильм об одиночестве, одиночестве буквальном. Таком, когда рядом физически никого и ничего нет, кроме узбекских бескрайних степей, зверей и птиц. Нет отца, матери, нет сестры или брата. Красивая девочка-подросток по имени Асаль живет в своем темном, с причудливыми рисунками доме совсем одна. Нужно думать, что живет она в заповеднике. Асаль не ходит в школу — там говорят, что от нее пахнет зверьем. Вокруг нее только грустная тихая осень, облака, озера, высокие желтые травы и такие же одинокие, как она, животные. Скоро придет зима, и все вокруг будет засыпано снегом.

Когда-то в жизни маленькой Асаль было счастливое лето, светило солнце, под ногами пылился теплый песок. Кажется, что это было совсем давно и в ином, нереальном мире. В мире, где была жива улыбающаяся мама. «Мама, мамочка, любимая, где же ты сейчас, мама, мне плохо, мама ...» — рыдает каждую ночь Асаль. Нет здесь больше мамы. Мама теперь только красивая поздняя бабочка, путешествующая по опустевшему дому, так думает Асаль. Может, так оно и есть. Но наступит зима, куда улетит эта бабочка?

Нежданно-негаданно в этот измученный тишиной и заброшенностью вполне взрослый мир девочки вторгается Он, Камил. В большом городе Ташкенте у него осталась любимая жена и маленький ребенок. Ему не нужна маленькая Асаль. Он просто приехал в заповедник работать егерем. Этот Камил вовсе не ловелас, не нахал, не подлец, не герой, наоборот, он обыкновенный человек. Ему искренне жаль Асаль, и он готов помочь ей, как взрослый человек с добрым сердцем может помочь ребенку-сироте.

Помощь? Ее ли ждет Асаль? Увы, она слишком самостоятельна — ей помощь не нужна. Она давно не ребенок, ей уже нужна любовь.

Любовь? Камил с высоты своего возраста (ему около тридцати, а Асаль лет пятнадцать) видит весь риск подобной любви. Предложение дружбы, заботы, братства — осторожные шаги Камила в непростых отношениях с Асаль.

Развязка фильма драматична. Асаль пригласит Камила встретить Новый год у нее в доме. Накроет стол, наденет свое лучшее платье. И будет ждать встречи. А он, собрав ей праздничный букет из трав, все-таки не придет, будучи встревожен и рассержен искренними предостережениями старика конюха, друга покойной матери Асаль. Девочка-подросток, пережив «предательство» единственного родного существа, бесследно исчезнет. Камил клянется найти ее, но финал фильма открыт. Вокруг все засыпет снегом — пришла зима. Осенняя соната завершилась.

«ВСЕ ВОКРУГ ЗАСЫПАЛО СНЕГОМ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ	К.Камалова при участии А.Аббасовой.
РЕЖИССЕР	К.Камалова.
ОПЕРАТОРЫ	Х.Кыдыралиев, У. Хамраев.
ХУДОЖНИКИ	А.Николаев, Т.Асыранкулов.
МУЗЫКА ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	М.Таривердиева.
ЗВУКООПЕРАТОР	З.Предтеченская.

Производство: ТО «Шод» СК Узбекистана,
Роскомкино, Фонд Ролана Быкова,
киностудия «Глобус», «ХЭЛП», «Интеркросс».
Россия — Узбекистан.
1995.

Кто же виноват в том, что так произошло? Оборотень-шайтан, волк, объект мстительной охоты Асаль, загрызший ее мать? Камил, по вполне понятным причинам не решившийся на нечто большее, чем просто дружба? Или старый конюх, по собственной инициативе присматривавший за Асаль и из лучших побуждений так неудачно предостерегший Камила? Может быть, все они вместе взятые непонятно за что так жестоко наказавшие Асаль? Кто знает...

Этот фильм прост, так как сюжет, заключенный в нем, чрезвычайно распространен. Хрупкое первое чувство, чей-то неосторожный шаг, ставшее смертельным недоразумение. Разлучница — разница в возрасте, где-то оставленная любимая жена с ребенком, страх сломать чужую молодую жизнь. И давно известная хрестоматийная гибель под тяжестью «пяти пудов любви». Кто-то виноват, но виновных нет. Как никто не может быть виновным в том, что каждую зиму все вокруг становится белым от снега.

Тема одиночества, заложенная в картине, каким-то парадоксальным образом перекликается и с самим фильмом, ведь, по сути, он так же одинок, как его героиня Асаль. В потоке зрелищных супербоевиков, искусно и не очень стилизованных детективов и триллеров, любовных утопий «по-американски», лент-анекдотов поэтичный фильм узбекского режиссера Камары Камаловой смотрится как старинный, ни на что не похожий. Диагноз прост: некоммерческое кино. Хотя дедраматизация, съемки «под жизнь», то, что когда-то было плодотворным в кинематографе, сегодня, к сожалению, кажется вялостью драматургии.

Поиск собственной ниши для режиссера (как и вообще художника) всегда дело нелегкое. Тем более — теперь. Самое главное здесь — наличие этой самой ниши. Еще сложнее обрести ее режиссерам так называемого национального кино. В этом отношении в последние годы больше всего повезло кинематографистам Казахстана в связи с возникновением на рубеже 80 — 90-х годов «казахской волны». Нашествие новых «волн» национального кино, похоже, пока откладывается. Остается надеяться, что рукописи не горят. А фильм Камаловой — именно рукопись, настоящее авторское письмо.

ОТ СМЕРТИ К РОЖДЕНИЮ

О.ГОРНОСТАЕВА

От смерти к рождению Первого Председателя Земного Шара Велимира Хлебникова прошла в своей дилогии кинорежиссер Елена Саканян. «Путешествие с двойником» называется первая трехчастевая картина, «Доски судьбы» — вторая, полнометражная.

Его называли «гениальным идиотом», «поэтом поэтов»... Он выворачивал слова, переворачивал смыслы, производил парадоксальные математические вычисления. Он жил вопреки очевидной обыденной логике, двигался вспять, против течения. Он родился там, где Волга впадает в Каспийское море, а умер совсем рядом с истоком этой величайшей из российских рек.

Саканян повторяет этот путь совершенно буквально и математически точно. Деревенская банька, в которой перестал дышать Хлебников, и его могила сняты через семьдесят лет после кончины Хлебникова. Лотосовые заросли волжской дельты и калмыцкие степи, где прошло детство до сих пор неразгаданного пророка, мы увидим во второй картине накануне сто десятой годовщины со дня его рождения.

— Кумара, кумара, них, них,
Запалом, бада...
Эшохлмо, даваса, шиббодя,
Кумара!!!

— шепчет одна из героинь фильма, девочка Даша рядом с могилой поэта. Она все повторяет и повторяет эти магические хлебниковские заклинания...

— Ка, ка... Камень
Камень, Камень кумирный
Вставай... Играй, играй, играй,
играй,
Ка...

Памятник Хлебникову на его могиле... Памятник странный: как бы внутри древней каменной бабы нерожденный еще, с закрытыми глазами мальчик. Это похоже на кокон... Точно! Куколка превращается в бабочку...

— Жунжжан, жунжжан, жунжжан,
Вихода, вихода, вихода!
Жунжжан, вихода...

Здесь-то он, вероятно, и выходит: не сам Хлебников, конечно, а его духовный двойник — Ка. Тот самый Ка, вечный Ка, который наполнял главнейшим смыслом все магические действа жрецов древнего Египта и сделал бессмертным все древнеегипетское искусство.

«ПУТЕШЕСТВИЕ С ДВОЙНИКОМ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕР Е.Саканян.
ОПЕРАТОРЫ Р.Воронов,
Г.Дубровин.
ЗВУКООПЕРАТОР Н.Рогинская.

Производство: «Центрнаучфильм».
1994.

«ДОСКИ СУДЬБЫ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ
И РЕЖИССЕР Е.Саканян.
ОПЕРАТОРЫ Е.Молчанов,
В.Кинин.
ЗВУКООПЕРАТОРЫ Л.Шутова,
Н.Рогинская.

Производство: «Центрнаучфильм».
1995.

«Ка» Хлебникова, душа его, как скажут верующие, или то, что наукообразным языком современных экстрасенсов называется в новейшей мифологии «невидимыми полевыми структурами», появляется и таинственно присутствует с этого момента в работе Е.Саканян постоянно. «Путешествие с двойником» — это путешествие в пространстве и во времени. Смысловой осью, драматургическим стержнем, скрепляющим совершенно, казалось бы, разнородные элементы в единую историю, является хлебниковская идея «сверхповести».

Впрочем, и не зная еще законов построения «сверхповести», выведенных Хлебниковым, Саканян давно строила свои фильмы «из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом», то есть из эпизодов самых разных, разностильных и разножанровых: игровых, документальных, научно-исследовательских материалов, цитат. Будучи по первому образованию генетиком, она называла такое соединение разнородных сюжетных линий в единый образный строй — метабиоз, понимая под этим соединение всего и вся не только в пространстве, но и во времени: в прошлом, настоящем и будущем.

Загадочная точность математических прорицаний Хлебникова, удивительная сбываемость всего того, что он напророчил своим непонятным надчеловеческим сознанием, метафорически осмысленные режиссером, сделали фильм произведением совершенно хлебниковским.

Почерневшие, растрескавшиеся бревна баньки покрыты цифрами странных вычислений. Год 1917-й, предсказанный Хлебниковым за пять лет до переворота, годы усиления советской власти и годы ее поражения, годы рождения «повторений», «дроби» этих повторений — Хлебников считал, вернее, сосчитал, что человек — точка местовременна́я, что кроме генетической наследственности есть еще и числовая, когда рождаются люди с одними и теми же жизненными задачами. «Повторения» рождаются через 365 лет, а «дроби» — чаще, но они реализуют не всю жизненную задачу, а лишь часть ее.

Герои фильма, Даша и Катя, играют в эту хлебниковскую математику и верят в нее. Но почему бы и не проверить? Они погружаются в эти вычисления и оказываются тогда и там, когда и куда ведет их эта игра. Или сам Хлебников?

— Я же показал, что колебания человечества связаны со сдвигами земной коры, с особым звукорядом, — звучат за кадром слова поэта. А в кадре — землетрясение в Спитаке. Митинги, митинги, митинги в Армении. Война. Лица тех, кто будет убит через неделю, через месяц...

— Безумцы, я же нашел законы времени! Вычисляйте!

Да, в 1915 году Хлебников бежал от войны в психбольницу. А где тогда был настоящий дурдом? И Саят-Нова писал на двух враждующих сегодня языках... Поэты вне войн, они вообще вне времени. И Булгаков явственно намекал на то, что настоящая-то «психушка» — в жизни, а не в больничной палате.

— Эй, слушайте! Мы от имени всего человечества обращаемся к государствам пространства: зачем вы кормитесь людьми?.. Матери, уносите своих детей, если покажется где-нибудь государство. Юноши, прячьтесь в пещеры, если услышите слово «суверенитет». Девушки, падайте в обморок при слове «границы» — они пахнут трупами...

Но как не слышали эти пророческие слова поэта тогда, так не хотят услышать их и сегодня... Саканян снимала эти кадры, не зная еще, что скоро польется кровь в Чечне...

Однако законы «повторений», вычисленные Хлебниковым, утверждают и то, что в любые времена неизменно рождаются поэты, математики, мечтатели, пророки. А вот и одна из сегодняшних «дробей» Хлебникова — герой фильма Эрик Тахунц. Он изобретатель летательного аппарата, для которого пространство и время должны быть мнимыми. Он — точно один из тех, кого поэт называл «будетлянами».

Председатель Земного Шара:

— Принадлежу к месту встречи Волги и Каспия-моря. Оно не раз на протяжении веков держало в руках весы дел русских и колебало чаши. В моих жилах есть кровь армянская и запорожская. Во мне соединяются три мира — арийский, индийский, каспийский.

В такой же украшенной загадочными цветами лотоса дельте, такой же величайшей реки, но только на другом континенте и за триста шестьдесят пять на девять лет до поэта, жил фараон Эхнатон, который впервые на Земле соединил всех богов и ввел единобожие. Хлебников был, по версии героев фильма, возможно еще и «дробью» Чингисхана. Они говорят о том, что идеалом Чингисхана было создание единого царства человечества, так как только тогда, считал великий завоеватель, прекратятся взаимные распри... Только вот объединить человечество он хотел силой оружия.

А «дробью» сестры Хлебникова Веры оказывается Катя — та самая Катя, одна из героинь фильма, которая разрисовывала цифрами баньку в первом фильме. Вера Хлебникова ведь тоже была художником.

Катя всего лишь обвела на карте путь реки Волги, а получила совершенно точный портрет Велимира Хлебникова — его профиль. Потом она продолжила рисунок по карте так, как писал Велимир: пятками он упирается в монгольский мир, рукой достает Индию, а душа — где-то здесь, в дельте Волги, в точке соединения трех миров...

Но почему, почему так абсолютно точно совпадает с этим изображением Хлебникова рисунок памятника, сделанный калмыцким скульптором Степаном? Степан создал памятник Хлебникову, достойный по своим художественным качествам любой из европейских столиц, но поставил его прямо в голой степи. Цикл смертирождений замкнулся. Нерожденный мальчик — памятник на могиле. И этот громадный, во весь рост, во всю степь, великий Хлебников — здесь, где он родился и где растворяется в водах Каспия Волга.

Так и только так в степи должен стоять Председатель Земного Шара. У ног его плещется ковыль, а голова запрокинута в бездонное небо — общее для европейцев и азиатов, христиан, буддистов и мусульман, левых и правых, правых и неправых...

Еще в «Путешествии с двойником» его герои высчитали по Хлебникову, что в 1962 году, примерно там, где родился поэт, должен был родиться кто-то, несущий в себе часть его жизненных задач и идей. Тогда никто еще и не знал толком ничего о Кирсане Илюмжинове, родившемся в 1962 году и «запрограммированном» на идее объединения всего и вся.

А тем временем непростительно молодой президент мечтает примирить территориально в стенах одного монастыря православную церковь, мечеть и ашрам... От него-то ожидать можно всего, чего угодно: то КГБ и Верховный Совет распустит, от суверенитета откажется, а то вдруг к белодомовским сидельцам прислонится. Выборы провел безальтернативные...

«Сверхповести» Е.Саканян снова, как и все предыдущие картины, оказались сделанными не по правилам драматургии, с нарушением всех законов жанра. Они крушат и ломают все наши классические определения уже умершего сегодня научного кинематографа. И в общую рубрику «неигровое кино» они никак не укладываются — ведь это именно игры, во всех смыслах слова.

ДМИТРИЙ ГЕНЕРАЛОВ

КОНЕЦ ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ

Наш век принято делить на десятилетия: «ревущие двадцатые», «безумные тридцатые», «сороковые роковые»... Шестидесятые выбиваются из этого строгого хронологического порядка. Они начались раньше срока: песенками Элвиса Пресли и беспричинными бунтовщиками Джеймса Дина — для Запада, XX съездом КПСС и Московским фестивалем молодежи и студентов — для нас. Они оборвались, чуть-чуть не дотянув до своей естественной календарной границы. Шестидесятые на Востоке Европы завершились грохотом советских танков по пражским мостовым в августе 1968-го года. Шестидесятые на Западе агонизировали еще одиннадцать с половиной месяцев и погибли в ночь с 8 на 9 августа 1969-го вместе с восходящей голливудской звездой Шэрон Тэйт и гостями ее роскошной виллы. Тэйт была убита людьми, искренне считавшими себя теми самыми «детьми цветов», кто еще недавно вставлял гвоздики в стволы полицейских винтовок во время маршей протеста против вьетнамской войны. Ее убийцы, вчерашние калифорнийские хиппи, любители «Битлз» и «травки», свято верили в то, что совершают свое злодеяние во благо человечества. «Революция цветов», как и всякая революция, не пожалела собственных детей. Твистующая эра рухнула в одночасье.

Сегодня, спустя четверть столетия, эту историю стоит вспомнить. Хотя бы потому, что она — плоть от плоти и кровь от крови «прекрасной эпохи» шестидесятых, времени рок-н-ролла и первых космических полетов, невыносимой легкости «пражской весны» и накокаиненного парижского маоизма, длинноволосых апостолов Свободной Любви и бойцов Революции Воображения... Мы можем сколько угодно иронизировать по поводу наивной философии и пошловатой эстетики шестидесятников, но не можем не признать, что слишком многим обязаны сегодня, в конце века, той самой взбалмошной, беспечной и трагической эпохе. Не случайно могильщиком большевизма (вольным или невольным — не важно!) стал Михаил Горбачев — ровесник Андрея Вознесенского, Энди Уорхола и Жан-Люка Годара. Не случайно Берлинскую стену ритуально и навсегда разрушил шестидесятник Роджер Уотерс, поставив в центре объединенного города свое галактическое супершоу. Не случайно чехи избрали своим первым демократическим президентом шестидесятника Вацлава Гавела, который немедленно пригласил в Прагу легендарных «Роллинг Стоунз». Примеры можно множить до бесконечности, ибо, как точно написал М.Трофименков: «Шестидесятые — не десятилетие, а состояние, не статика, а свободное движение духа с запада на восток, занявшее более тридцати лет... Шестидесятые — катарсис столетия, отрицание мути диктатур, откровенных и замаскированных». История короткой жизни и страшной смерти голливудской блондинки Шэрон Тэйт воплотила в себе блеск и нищету эры беспечных ездоков и полуночных ковбоев, величие и пошлость шестидесятых, их романтику и цинизм. Если не жизнь, то смерть превратила актрису в один из ярких и горьких мифов эпохи, из которой все мы вышли.

Попробуем сегодня, с расстояния в четверть века, еще раз посмотреть киноленту жизни Шэрон Тэйт и попытаемся увидеть в ней то, что скрывалось за мельтешением кадров светской и криминальной хроники. И если мы действительно «кинонизируем» биографию нашей героини, то получим как минимум три фильма, каждый из которых отвечает духу и стилю шестидесятых, но олицетворяет различные их ипостаси.

Фильм первый — детство, отрочество, юность — типичная голливудская сага о Золушке, история «селф-мэйд-вумен», всеми правдами и неправдами рвущейся к успеху. Эту часть биографии мог бы экранизировать какой-нибудь стареющий американский классик вроде Элиа Казана или Отто Преминджера.

Фильм второй — история любви — интеллектуально-сентиментальный боевик, состряпанный по безошибочным рецептам незабвенных «Мужчины и женщины». Это заповедная территория Клода Лелуша — короля кинематографического кича десятилетия.

Фильм третий — отчет о трагедии — абсурдный и кровавый гиньоль из р-р-революционного арсенала андерграунда и контркультуры. За право поставить его могли бы бороться братья Мекас, Пол Моррисси, Фасбиндер и Пазолини...

Три столь разные картины складываются в ностальгическую эпитафию Прекрасной Эпохе.

Итак, на экране воображения поплыли титры...

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ШЭРОН ТЭЙТ

ФИЛЬМ ПЕРВЫЙ: СИНДЕРЕЛЛА — ДОЧЬ ШПИОНА

Once Upon a Time... А точнее, 24 января 1943 года в том самом городе Далласе, штат Техас, где через двадцать лет произойдет убийство века, в семье лейтенант-полковника армейской разведки США мистера Тэйта и его красавицы жены Дорис родилось первое и единственное дитя.

Средний план: счастливые родители над колыбелью пухленькой златокудрой малютки. «Мы назовем ее Шэрон...».

Шесть месяцев спустя происходит событие, которое убеждает мистера и миссис Тэйт в том, что их дочери предначертана обычная и безоблачная судьба. Общий план: большой концертный зал, заполненный мамами с грудными младенцами на руках. Конкурс «Мисс Очаровательная Крошка Далласа». Жюри объявляет победительницу. Плачущая от радости Дорис Тэйт сжимает в объятиях ничего не понимающую, испуганную вспышками репортерских фотокамер и громом аплодисментов Шэрон. Мелькание кадров: лицо малышки Шэрон на рекламах подгузников, заменителей грудного молока, бесслезного шампуня и т.п.

Однако столь успешно начавшуюся карьеру фотомодели омрачили суровые реалии «холодной войны». Специфика шпионской работы отца требует постоянных переездов семьи с места на место. Наплывами сменяют друг друга кадры... Пятилетняя Шэрон завороженно наблюдает за огнями ночных городов, проплывающими под крылом самолета... Вот ей уже двенадцать, а за окном автобуса мелькает одноэтажная Америка, влюбленная в Мэрилин Монро и оплакивающая Джеймса Дина... Угловатая, но симпатичная девочка-подросток привычно располагается в купе поезда и, пока родители спят, тайком пробует на себе мамину косметику... В этом бесконечном путешествии Шэрон Тэйт выросла и превратилась из младенца с рекламы подгузников в грациозную красавицу с густой копной волос цвета меди и огромными светлыми глазами. И лишь чемоданная судьба не позволила ей принять участие ни в одном из многочисленных конкурсов красоты, которыми была заражена процветающая Америка.

Правда, американская армия позаботилась о том, чтобы дочери ее преданных солдат получили достойное образование. Шэрон заканчивает престижную американскую школу в Вероне, в Италии, где воюет на «невидимом фронте» против Варшавского договора ее отец. Здесь, в городе Ромео и Джульетты, юная красотка впервые и навсегда попадает в плен «скромного обаяния» Голливуда...

Общий план: суета на съемочной площадке в старинном квартале, свет юпитеров, бестолковая толкотня массовки, недовольство карабинеров, отгоняющих праздных зевак... Титр: 1962 год. Маститый Мартин Ритт, воспитатель Пола Ньюмена и Рода Стайгера, снимает в Вероне один из своих самых неудачных фильмов — «Похождения молодого человека» по рассказам Хемингуэя о Нике Адамсе. Главную роль играет Ричард Беймер, звезда супербоевика минувшего сезона — «Вестсайдской истории». Этот улыбчивый голливудский плейбой просто не мог не обратить внимания на очаровательную хрупкую блондинку, которая всеми силами стремилась выделиться из толпы статистов. Мягко наплывающие друг на друга кадры: долгие прогулки по лабиринту улочек старой Вероны. Беймер уговаривает Шэрон бросить скучную Европу и попытать счастья в Голливуде, уголке рая на земле Калифорнии. Зерна соблазна падают на благодатную почву: наша героиня уже совершенно четко осознает, что она привлекательней большинства своих сверстниц, и мечтает «о чем-то большем». К тому же шпионская карьера отца делает неожиданный поворот в нужную сторону — после очередной разведоперации семью полковника Тэйта срочно перебрасывают из Италии в Сан-Франциско.

Оказавшись в вожделенной Калифорнии, Шэрон в первый же день знакомится с агентом Беймера Хэлом Гефски, который незамедлительно влюбляется в ослепительную инженю.

Солидного, преуспевающего Гефски и пышущую юной, соблазнительной красотой Тэйт все чаще видят вместе на многочисленных светских раутах. Однако Шэрон быстро надоедает этот платонический и бесперспективный роман. Она настолько одержима Голливудом, что решается на экстремистский поступок...

Резкий монтаж коротких кадров: залитый солнцем хайвэй, летящие «Форды» и «Шевроле», голосующая на обочине стройная джинсовая блондинка с рюкзаком. Меняются автомобили, мелькают пейзажи, и вот, наконец, на зеленом холме белые буквы — Голливуд!

Правда, кинорай, как водится, не сразу раскрыл перед новенькой свои объятия. Но Шэрон и не рассчитывала на быстрый успех. Вечерами и ночами она безропотно работает официанткой в безликой закусочной, а днем хватается за любую возможность сняться в массовке. В ответ на преданность Золушки Голливуд дает ей первый шанс: юную красавицу представляют влиятельному продюсеру и сценаристу Марти Рэнсохоффу, президенту компании Filmways. Заинтересовавшись неординарной внешностью Тэйт, кинотелемагнат решил испытать ее, доверив небольшие роли в популярных сериалах «Компашка с Беверли Хиллз» и «Человек из фирмы «Д.Я.Д.Я.».

Опыт работы на телевидении подготовил Шэрон к следующей ступени на лестнице голливудской карьеры. Рэнсохофф твердо вознамерился сделать из своей протеже звезду. Он добивается для Тэйт контракта с могущественной студией MGM на три роли второго плана в картинах, которые сам продюсирует. Это комедии Артура Хиллера «Продавцы колес» (1963) и «Американизация Эмилии» (1964), а также знаменитая мелодрама Винсенте Миннелли «Болотный кулик» (1965). Работая на площадке рядом с такими знаменитостями, как Элизабет Тейлор, Ричард Бартон, Джули Эндрюс, Чарлз Бронсон, наша героиня постигает секреты голливудской кухни, учится актерскому мастерству и стилю жизни. Но...

Золушки немедленно превращаются в принцесс только в сказках. Крупный план: полные слез глаза Шэрон. Боссы MGM отвергли ее актерские пробы для картины Нормана Джюисона «Цинцинатти Кид», отдав предпочтение бывшей манекенщице Тьюзди Уэлд. Однако худа без добра не бывает: обиженный на студийное руководство Рэнсохофф направляет Тэйт в актерскую Мекку — прославленную школу Ли Страсберга и Элиа Казана в Нью-Йорке. Пребывание в священных стенах, несмотря на его краткость, даром для Шэрон не проходит. Она покидает школу с еще большими надеждами: ей предстоит первая в жизни главная роль.

Годом раньше, в День Благодарения 1964-го, на одной из голливудских вечеринок Шэрон Тэйт познакомилась с Джеем Себрингом. Бывший парикмахер Военно-Морского Флота США и приятель самого Стива Маккуина, Себринг открыл в Лос-Анджелесе косметический салон и вел существование беззаботного и очаровательного плейбоя (он послужил прототипом героя известной комедии Хэла Эшби «Шампунь» с Уорреном Битти в главной роли). Шэрон с первого взгляда влюбилась в этого парня, как будто сошедшего со страницы рекламного каталога. Их бурный роман стал одной из излюбленных тем светской хроники, а совместные фантазии в области парикмахерского искусства привлекли к салону Себринга самые известные головы Голливуда.

Когда актерская карьера Тэйт стала давать сбои, Джей и его друг Стив Маккуин настояли на том, чтобы она перешла под покровительство одного из самых влиятельных актерских агентств — «Бюро Уильяма Морриса». Результат не замедлил сказаться: в сентябре 1965 года Шэрон отправилась в Лондон, чтобы исполнить роль деревенской девушки Одилии в мистическом триллере «Тринадцать» («Око Дьявола»), который ставил признанный мастер жанрового кино Джек Ли Томпсон (автор любимого у нас «Золота Маккенны»). Публика хорошо приняла картину, критика заметила Шэрон, о ней заговорили как о восходящей звезде. Для Золушки открывалась прямая дорога в Принцессы...

Для нашей героини эта работа была знаменательна по двум причинам. Одна из них неожиданно открылась позже: слишком много явных параллелей между сюжетом фильма и обстоятельствами трагической смерти Шэрон Тэйт. В «Тринадцати» — история поклонников культа дьявола и человеческих жертвоприношений. В жизни — банда одуревших от наркотиков учеников «Сатаны» Мэнсона и слово «свинья», написанное на стене виллы кровью истерзанной актрисы...

Но тогда, в 1965-м, гораздо более важным представлялось другое обстоятельство. В Лондоне, во время съемок, Шэрон встретилась с главным мужчиной своей короткой жизни — блистательным киновундеркиндом из Польши, режиссером Романом Поланским. Впрочем, это уже сюжет другого фильма, второй серии биопика о Шэрон Тэйт. А мы сейчас видим финальные кадры истории Золушки: премьера «Тринадцати», счастливая и возбужденная актриса принимает поздравления и цветы, поклонники наперебой осыпают ее комплиментами... A Star Is Born! Звезда родилась!

Крупный план: соблазнительная улыбка Шэрон. Стоп-кадр.

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ШЭРОН ТЭЙТ

ФИЛЬМ ВТОРОЙ. ШЭРОН И РОМАН

Солнечная осень 1965 года в Лондоне. Веселый город, живущий в ритмах «Битлз» и «Роллинг Стоунз». Мелькание кадров в духе французской «новой волны»: валяющие дурака цветастые хиппи на Пиккадилли-серкус, Твигги под восхищенный рев толпы демонстрирует мини, в кинотеатрах Вест-энда с аншлагом идут «Сноровка... и как ее приобрести» и Help («На помощь») Ричарда Лестера, невозмутимые бобби патрулируют очередной рок-концерт в Гайд-парке. За кадром звучит нежная и липкая, как жвачка, мелодия Франсиса Лея...

Средний план: банальный кинематографический коктейль — изо всех сил молодящиеся актеры и актрисы с прическами «а ля Битлз» и непомерно обнаженными ногами; солидные животы продюсеров и интеллигентные очки сценаристов; табачный дым и дежурные разговоры о поп-арте, Вьетнаме и «железном занавесе»... Наезд камеры, и крупный план полусумасшедшего нахального лица нестареющего мальчишки. Это главный герой сегодняшней вечеринки, «польский Орсон Уэллс», стремительно взбирающийся на кинематографический Олимп, — Роман Поланский. Миниатюрный, все еще не привыкший к смокингам, режиссер выделяется из скучной толпы лондонской «хайлайф», чем, собственно говоря, и импонирует пресыщенному обществу. Оригинальность — врожденное качество Поланского, во многом создавшее ему репутацию и принесшее немало страданий...

Ретроспекция. Черно-белое изображение, стилизованное под хронику. Бесстрастный голос диктора:

«Сын польских дипломатов, Роман родился в 1936 году в Париже (песенка Мориса Шевалье за кадром). Перед началом войны родители были отозваны в Варшаву, а сразу же после вторжения немцев арестованы. Шесть долгих лет мальчик скитался по приютам и трудовым лагерям (изможденные детские лица за колючей проволокой). Лишь в 1945 году ему удалось воссоединиться с отцом. Стремясь хоть как-то компенсировать пережитые ужасы, отец вновь увозит Романа во Францию. Возродившийся, блещущий всеми своими огнями Париж (за кадром Эдит Пиаф поет незабываемую «Padam, padam...»). Дорогая частная школа, которую юный Поланский с блеском заканчивает. Казалось, ему уготована судьба парижского интеллектуала-космополита, вроде Роже Вадима или Хулио Кортасара. Но неожиданно для всех Роман уезжает обратно за «железный занавес» и поступает в Лодзинскую киношколу — кузницу кадров набирающей силу «польской волны». Уже его студенческие короткометражки привлекают внимание критики и собирают урожай призов на европейских фестивалях. А полнометражный дебют, психологический псевдотриллер «Нож в воде», снятый в 1962 году, сразу же удостаивается номинации на «Оскар» в категории «Иностранный фильм».

Получив признание в Польше и завоевав репутацию склонного к «черному» юмору эстета, Поланский отправляется покорять Европу. В 1965 году он снимает в Лондоне один из самых мрачных и патологических фильмов в истории кино — «Отвращение». Клинически точная история безумия с ангелоподобной Катрин Денев в главной роли стала сенсацией сезона, а режиссер моментально превратился в популярнейшего героя интеллектуальных дискуссий и светских вечеринок...» Наплыв. Затемнение.

Снова — цвет. Мы возвращаемся на лондонскую вечеринку осенью 65-го.

Обласканный вниманием Поланский смотрит на снующих вокруг симпатичных девушек свысока. Кто-то представляет ему очаровательную гостью из Голливуда. «Шэрон...», «Роман...» Они мило болтают о каких-то пустяках, и первая встреча не сулит ничего серьезного. Как напишет Поланский много лет спустя в своем автобиографическом романе «Роман»: «Я, конечно, назвал ее про себя сногсшибательной девушкой, но Лондон тогда был полон сногсшибательных девушек...»

Тем не менее Шэрон все-таки удалось произвести впечатление на миниатюрного поляка. Их встречи продолжаются, актриса знакомит режиссера со своим могущественным покровителем Марти Рэнсохоффом, и свою следующую картину Поланский снимает в Британии уже на голливудские деньги. Главную женскую роль в «Бале вампиров», конечно, играет Шэрон Тэйт. Эта пародия на фильмы ужасов, сделанная в лучших хичкоковских традициях и балансирующая на грани смешного и жуткого, показалась Рэнсохоффу слишком умной и интеллигентной. К тому же продюсер не на шутку заревновал свою протеже к молодому «завоевателю». В результате Марти вырезал из режиссерской версии картины, и без того сокращенной до прокатного стандарта, еще двадцать минут. Разъяренный Поланский требует снять свое имя с титров и пытается заставить Тэйт разорвать все отношения с Рэнсохоффом. Однако это было практически невозможно: ее контракт составляли подлинные профессионалы.

Несмотря на скандал, публика и критика

встречают «Бал вампиров» достаточно тепло. Перед Поланским открывается прямая дорога в Голливуд, и в начале 1967 года влюбленная пара покидает старушку Европу. За кадром вновь звучит Франсис Лей, а на экране неторопливо сменяют друг друга картинки из жизни «в голливудском стиле»: большой особняк в Санта-Монике; мартовский номер «Плейбоя» со снимками полуобнаженной Шэрон и статьей «Это год, когда возникла Тэйт»; Поланский в окружении киномагнатов, наперебой предлагающих выгодные контракты; вечерние прогулки вдвоем по берегу океана... Калифорния вступала в Лето Любви, наполненное музыкой Джимми Хендрикса и группы «Дорз» и отмеченное всеобщими экспериментами с ЛСД. Шэрон и Роман являли собой рекламный образ «прекрасного поколения»: в меру нонконформисты, загорелые, улыбающиеся, преуспевающие...

Началу голливудской карьеры Поланского могли бы позавидовать многие киноэмигранты. Режиссер подписывает контракт со студией Paramount на экранизацию романа Айры Левина «Ребенок Розмари». Студия при этом обеспечивает «удивительному поляку» режим наибольшей творческой свободы: он не только сам подбирает актеров и приглашает своего постоянного (со времен «Ножа в воде») композитора Кшиштофа Комеду, но и пишет сценарий. Забегая чуть вперед, скажем, что Поланский полностью оправдает риск, на который пошла Paramount. «Ребенок Розмари» станет одним из центральных событий киногода и будет немедленно признан эталоном жанра. Режиссера провозгласят прямым наследником великого Хичкока, а его сценарий выдвинут на соискание премии «Оскар»...

Пока Роман на восточном побережье вынашивает своего «Ребенка», Шэрон в Калифорнии тоже не сидит сложа руки. Она пополняет коллекцию главных ролей, уверенно продолжая восхождение из звездочек в звезды. В компании с Тони Кёртисом и Клаудией Кардинале Тэйт появляется в проходной, но достаточно симпатичной «пляжной» комедии Александра Маккендрика «Не гони волну», а сразу же после этого снимается в фильме, который, наконец, приносит ей долгожданный всеамериканский успех.

Дрянной роман Жаклин Сьюзен «Долина кукол», знакомый ныне и русскому читателю, держался в списке бестселлеров «Нью-Йорк Таймс Букс Ревью» в течение 23 недель. Эта

Шэрон Тэйт

«мыльная опера» из бродвейско-голливудской жизни, замешанная на тайных грезах благочестивых домохозяек и густо приправленная сексом, просто навязывала себя большому экрану. Студия «XX век — Фокс», купившая права на экранизацию, намеревалась снять в главных ролях Рэйчел Уэлч, Энн-Маргарет и Кэндис Берген. Но случилось так, что в конце концов их заменяют на Пэтти Дьюк, Барбару Перкинс и Шэрон Тэйт. Успех превосходит все ожидания! Надо заметить, что 1967 год был далеко не лучшим годом для больших студий. Старый Голливуд, не поспевающий за стремительно меняющимся обществом, мучительно умирал, зажатый, как в тисках, между телевидением и вырвавшейся на свободу молодежной контркультурой. Зрители покидали кинозалы, продюсеры несли колоссальные убытки, а новое поколение режиссеров во главе со Спилбергом и Копполой, кому вскоре предстояло возродить американское кино, пока еще только набиралось опыта. В этой кризисной ситуации простенький сюжет «Долины кукол», срежиссированный респектабельным Марком Робсоном, угодил, что называется, в десятку. И боссов «XX века» совершенно не волновало, что фильм подвергся разгрому со стороны критиков, — он достиг своей цели, став самой прибыльной картиной сезона и подлинно «народным кино».

Правда, в потоке ядовитых рецензий, обвиняющих «Долину...» в убогости, пошлости и надуманности, отыскалось несколько почти восторженных пассажей в адрес актерской работы Шэрон Тэйт, сыгравшей роль Дженнифер Норт — секс-символа с трагической судьбой. Ее героиня, теряющая в результате онкологической операции грудь, перед тем как покончить самоубийством, произносит фразу: «У меня нет таланта. Все, что у меня есть, — это тело». Как ни странно, эти слова отражали внутреннее состояние самой актрисы. Как вспоминает в своей книге Поланский, ее начинают мучить сомнения в своих способностях. Тэйт избегает светской жизни и, похоже, стыдится собственной привлекательности.

20 января 1968 года Шэрон и Роман зарегистрировали свой брак в лондонском районе Челси, неподалеку от места, где они впервые встретились. За кадром — традиционный марш Мендельсона, а на экране снятые рапидом счастливые молодожены, взявшись за руки, идут по лондонским улочкам. Медленно падают хлопья чистого белого снега... Эти идиллические кадры перемежаются монтажными врезками: черно-белые фотографии, напоминающие нам об их успехах. Поланский в смокинге и бабочке на церемонии вручения «Оскаров» — голливудская суперзвезда, собирающая дивиденды с удачно раскрученного «Ребенка Розмари». Тэйт в экзотически модернистских одеяниях от самых модных дизайнеров, превратившаяся за пять лет кинокарьеры из наивной девчонки, одержимой звездными амбициями, в элегантную светскую леди, привыкшую к роскоши, путешествиям по миру и общению с калифорнийской элитой.

Возвратившись в Америку, Роман и Шэрон поселяются в дорогом бунгало «Шато Мармон», которое печально прославится в 1982-м, когда здесь умрет от передозировки наркотиков комик Джон Белуши. Молодожены ведут размеренный образ жизни, соответствующий их новому социальному статусу. Вечеринки с мехами, бриллиантами и омарами следуют сплошной чередой. В этой расслабленной обстановке бывший любовник Шэрон Джей Себринг быстро становится лучшим другом семьи...

Между тем, карьера Тэйт успешно продолжается. В дуэте со стареющим эстрадным идолом Дином Мартином она снимается в веселой пародии на шпионские истории «Аварийная команда». Благодаря замужеству и профессиональным удачам Шэрон удается полностью освободиться от влияния Марти Рэнсохоффа и расторгнуть контракт с ним. В это время Поланский, рассмотрев несколько предложений от продюсеров, останавливается на проекте экранизации фантастического бестселлера Робера Мерля «День дельфина». Получив аванс, он покупает огромную виллу в горах под Лос-Анджелесом, окруженную прекрасным парком.

Едва устроившись на новом месте, Шэрон и Роман вновь уезжают в Европу, где обоих ждет работа. Поланский в Лондоне начинает «День дельфина», а Тэйт снимается в итало-французской комедии «Двенадцать плюс один» по мотивам бессмертного романа Ильфа и Петрова о кладе, спрятанном в старинном стуле. Возможно, эта ее последняя роль в окружении великих Орсона Уэллса и Витторио Де Сики была лучшим из всего, что она сделала в кино. Любителям сатанинской эксцентрики фильм запомнился еще и тем, что среди его многочисленных персонажей мелькнул крупный план не обозначенного в титрах человека с лохматыми черными волосами и всклокоченной бородой, как две капли воды похожего на будущего убийцу Шэрон Чарлза Мэнсона...

Во время съемок Тэйт поняла, что она беременна. Это был ребенок, желанный и для нее, и для Поланского. Ребенок, который мог бы стать новым этапом их совместной жизни.

Шэрон стремилась поскорее вернуться в свой новый дом, но Роман, увлеченный работой над фильмом, уговаривал ее остаться с ним в Лондоне. В конце концов, чувствуя вполне естественное недомогание, она отправилась в Калифорнию одна и погрузилась в спокойную ленивую жизнь, состоявшую из рутинных ланчей, солнечных ванн и прогулок на яхтах. Беременность протекала нормально, Поланский должен был приехать домой сразу же после съемок.

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ШЭРОН ТЭЙТ

ФИЛЬМ ТРЕТИЙ. ТАНЦЫ С ДЬЯВОЛОМ

Фильм, снятый в нарочито небрежной манере интеллектуального авангарда: рваный ритм, истеричный монтаж, мешанина цветного и черно-белого изображения, игровых кадров, стилизованных под документ, и документальных, выглядящих, как чудовищный спектакль.

Титр: «8 августа 1969 года».

Средний план: обычный дружеский ланч в шикарных апартаментах Шэрон Тэйт и Романа Поланского в богатом пригороде Лос-Анджелеса. Поланский звонит из Лондона, со съемок «Дня дельфина». Изнуренная последними месяцами беременности, Тэйт говорит, что страшно соскучилась по нему и передает приветы от присутствующих гостей. За столом — изысканные блюда и дежурные разговоры о солнечной калифорнийской погоде и последних голливудских новостях. Камера вяло панорамирует по безмятежным лицам: случайные ракурсы, случайные обрывки беседы, беззаботная элитарная скука... Мир хиппи, наркотиков и рок-н-ролла невообразимо далеко от этой изнывающей от жары и жизненного успеха компании.

Титр: «Двумя годами ранее. 21 марта 1967 года».

Камера издали смотрит на здание тюрьмы «Терминал Айленд» в Сан-Педро. Открываются ворота, и из них выходит низкорослый худощавый мужчина, на первый взгляд похожий на обыкновенного бродягу: кеды, потрепанные джинсы, длинные волосы и борода. Он неторопливо приближается к камере, и вскоре мы уже хорошо видим его лицо, три четверти которого скрыты густой растительностью, но на ее фоне еще больше выделяются глаза — большие, черные, глубокие, притягательные. А на самом их дне проблескивает пугающий огонек безумия.

Это Чарлз Мэнсон, калифорнийский хиппи и воришка-неудачник, любитель крутой «травки» и доступных девочек, озлобленный на весь мир и жаждущий отмщения.

Следующий кадр напоминает старую телепрограмму. На экране зернистое черно-белое изображение — пожилой неряшливый человек в форме тюремного надзирателя. Он сидит за столом в телестудии на фоне задника с заставкой «Криминальные сенсации». Чуть хрипя от волнения, тюремщик начинает свой рассказ, на который периодически накладываются мелькающие, как в полицейском слайд-проекторе, стоп-кадры, иллюстрирующие повествование.

«Чарлз Миллес Мэнсон, родившийся 12 ноября 1934 года, был незаконнорожденным сыном шестнадцатилетней Кэтлин Мэддокс. Свою фамилию он получил от человека, за которого позже вышла замуж его мать.

Детские годы Чарли провел у бабушки. Когда ему исполнилось двенадцать, мамаша вместе со своим братцем угодила в тюрьму за вооруженное ограбление. А еще через год гены дали о себе знать, и Чарли совершил первый в жизни грабеж с применением огнестрельного оружия. Наказанием для него стала исправительная школа штата Индиана в Плэйнфилде.

В начале 1951-го Мэнсона и двух его дружков арестовала полиция штата Юта. Парни раздобыли пистолеты, угнали машину и ограбили полтора десятка бензоколонок. Преступление попало под действие федеральных законов, но Чарли, как несовершеннолетнего, определили в Национальную школу для трудновоспитуемых в Вашингтоне. Здесь-то у него и проявились первые признаки психопатии. Более трех месяцев Мэнсон провел в клинике, а потом был переведен в настоящую «взрослую» тюрьму в штате Вирджиния. Причина? Чарли пытался перерезать глотку своему сокамернику припрятанным бритвенным лезвием.

В тюрьме он получил категорию «опасный». За семь месяцев заключения Мэнсон восемь раз сидел в карцере, причем трижды — за гомосексуальные акты. Несмотря на это, благодаря уловкам адвоката, в мае 1954-го его выпустили на поруки. Через год Чарли женился и продолжал потихоньку заниматься угоном автомобилей. Вскоре ему пришлось скрываться от ареста, и он махнул в теплую Калифорнию, о которой давно мечтал.

Здесь Мэнсон впервые обратился за психиатрической помощью в государственную медицинскую службу. Как сказал его доктор, Чарли испытывал проблемы социального и сексуального характера. Он находился под надзором психиатров, но периодически присаживался за решетку за какие-то мелочи. В 1966-м он попал к нам в «Терминал Айленд». Там мы и познакомились...»

Вновь на экране — цвет. Средний план: Мэнсон разглядывает издания, выставленные в витрине книжного магазина. Звучит голос за кадром.

«Во время своего последнего заключения Чарлз Мэнсон неожиданно начал... читать.

Основной его пищей были популярные брошюрки, излагающие на шести-восьми страницах основы всевозможных философских и религиозных учений. В конце концов он понял, что сам не хуже каких-нибудь Ницше, Фрейда или Иисуса Христа. Пора обзаводиться апостолами и становиться сэнсеем-гуру-мессией. Пора этому вонючему миру узнать, кто такой Чарли Мэнсон!!!»

За кадром звучит попурри из хитов Джима Моррисона и Grateful Dead, Дженис Джоплин и Барри Макгира, Jefferson Airplane и Джимми Хендрикса... Мэнсон слоняется от тусовки к тусовке, произнося завораживающе туманные речи о смысле жизни. Его внешность гонимого пророка и манера изъясняться витиеватыми афоризмами гипнотически воздействуют на тех, кто собирается у ночных костров на океанских пляжах. Вокруг Чарли по-

Шэрон Тэйт и Роман Полянский. Церемония вступления в брак

степенно образуется плотное кольцо почитателей: длинноволосые «беспечные ездоки» на мотоциклах, философствующие наркоманы и в особенности сексуально неуравновешенные девицы из приличных семей, сбежавшие в Калифорнию от ханжеской опеки родителей. Эта пестрая публика, которую певцы контркультуры вроде Денниса Хоппера или Герберта Маркузе считают единственной надеждой Америки (в то время как пресловутый средний класс обходит за милю), видит в Чарли наставника, духовного отца. Они боготворят не только многозначительно невнятные высказывания Мэнсона, но и проповедуемый им образ жизни — скитания, сильные наркотики, свободный секс...

Окруженный толпой «апостолов», новоявленный мессия окончательно уверяется в своем высшем предназначении. Так рождается Семья Мэнсона, которой предстоит в скором будущем сыграть роковую роль в истории американской идеологии и культуры.

Вновь на экране август 69-го, вилла на Сьелло-Драйв, 10050. После ланча гости предаются традиционным калифорнийским развлечениям — купание в бассейне, ленивый волейбол. Красавица хозяйка, которой беременность только добавляет очарования, прячется от яростного солнца под тентом. Рядом с ней — Джей Себринг, бывший любовник и верный друг. Прохладная кока-кола, разговоры о приеме, который состоится на вилле вечером. Никаких поводов для тревоги.

Флэш-бэк: 1968 год. Мелькают кадры хроники. Франция. Сорван Каннский кинофестиваль, набережная Круазетт запружена бунтующей молодежью, Жан-Люк Годар во главе «левых» кинематографистов скандирует: «Воображение — к власти!» Германия. Горят студенческие кампусы во Франкфурте и Дюссельдорфе, надпись на стене: «Мы живем в полицейском государстве», молодые немцы, больше похожие на кубинских «барбудос», швыряют камни в пластиковые щиты невозмутимых «фараонов». Америка. Мертвый Мартин Лютер Кинг на балконе отеля, простреленная голова Роберта Кеннеди на обложке «Лайфа». Вьетнам. Вчерашние обитатели Гринич-Виллидж, Стэнфорда и Беркли, разрисовав башни танков «пацификами», направляют их в гущу джунглей и жгут напалмом вьетконговцев под энергичные хиты «Роллинг Стоунз». И другие танки — с красными звездами — бороздят улочки Праги, хороня миф о «социализме с человеческим лицом»...

Семья Мэнсона кочует по окрестностям Лос-Анджелеса, опустошая одну за другой богатые виллы, чьи хозяева уехали на отдых в Европу или на съемки в Африку. Папа Чарли, покурив и уколовшись, дни и ночи напролет читает Библию и слушает битловский «Белый альбом». В его полуразрушенном мозгу возникают гротескные образы и причудливые идеи, и в один прекрасный день...

Крупный план: Мэнсон у зеркала, в руках конверт от пластинки. Худое, болезненной белизны лицо, обрамленное библейской бородой. Радио вещает об очередных вылазках «Черных пантер». Чарли смотрит то на «Белый альбом», то на собственное белое лицо и вдруг осознает, что отныне наделен свыше Великой Миссией. Он выходит к своим «апостолам», чтобы поделиться Откровением.

Мэнсон провозглашает «Белый альбом» новейшей Библией и толкует тексты и музыку в духе своих наркотических видений. Безобидный Helter Skelter Пола Маккартни становится у Чарли апокалиптическим пророчеством о последствиях гигантского всепоглощающего пожара (принимать прозаическое объяснение названия как игру слов «беспорядок» и «площадка, залитая льдом» он не собирается). Но больше всего достается самой загадочной битловской композиции Revolution 9. Пулеметные очереди, смонтированные с обрывками классической музыки передач «Би-Би-Си» и рефреном «Number Nine», Мэнсон связал с «Откровением Иоанна Богослова» из Нового Завета. Он объявил своей Семье, что услышал Голос, призывающий его начать великую войну рас. Сначала Семья ее спровоцирует, устроив серию жестоких и эксцентричных убийств богатых белых, но так, чтобы подозрения пали на «Черных пантер». После этого начнется всеамериканское кровавое побоище, в ходе которого выявится непобедимость черных. И тут Семья выйдет из подполья, чтобы взять ситуацию под жесткий контроль и навсегда установить White Power (господство белых)... Этот шизофренический коктейль пролился на хорошо удобренную почву — недостатка в волонтерах у полководца Мэнсона не было.

Снова в кадре вилла Поланского и Тэйт. Вечерний прием: красивые женщины и мужчины в красивой одежде красиво проводят время. На Калифорнию опускается ночь, принося с собой долгожданную прохладу. Гости постепенно разъезжаются, и в доме остаются только самые близкие друзья: Джей Себринг, друг детства Поланского Войцех Фриковский и его любовница, дочь кофейного магната Абигайль Фоглер. Пора ложиться спать...

Мы вновь видим Мэнсона и его Семью. Вращая безумными глазами, папа Чарли вручает оружие и благословляет на подвиг первую пятерку своих воинов: Сьюзен Эткинс, Чарлза «Тэкса» Уотсона, Лесли Ван Хаутен, Патрицию Кренвинкель и Линду Казабьян. Они получают адрес — Сьелло-Драйв, 10050 — и задание уничтожить без жалости всех, кто там находится...

Чарли Мэнсону был хорошо знаком этот дом. Кроме своих «философских» амбиций, он вынашивал еще и далеко идущие планы в области рок-музыки. Во время скитаний по Лос-Анджелесу он познакомился с барабанщиком группы «Бич Бойз» Деннисом Уилсоном, и Семья даже жила какое-то время в доме музыканта. Этот эпизод закончился тем, что Уилсона ограбили на 100 тысяч долларов, но он посчитал себя счастливейшим из живущих, когда удалось наконец выпроводить опасных гостей.

Чтобы поскорее отвязаться от Мэнсона, Деннис устроил ему прослушивание в домашней студии известного продюсера грамзаписи Терри Мелчера, сына легендарной эстрадной и кинозвезды Дорис Дэй. На Мелчера музыкальные способности Чарли не произвели ровным счетом никакого впечатления. О чем он сказал прямо, смертельно обидев «пророка»... Поэтому выбор места первой битвы Великой Войны Чарлза Мэнсона был далеко не случаен. Только полководец не знал, что у виллы на Сьелло-Драйв поменялись хозяева. А впрочем, для него это было не столь существенно.

Титр: «9 августа 1969 года, утро».

Управляющий хозяйством виллы Поланского и Тэйт Уинфред Чэпмен явился на работу, как всегда, без опоздания. Он не ждал от этого обычного летнего дня ничего особенного. То, что он увидел в доме, повергло Чэпмена в состояние шока. Кровавый кошмар, представший его взору, своей сатанинской реальностью затмевал все когда-либо снятые фильмы ужасов. Дальнейшие кадры напоминают телевизионный репортаж из раздела криминальной хроники.

В гостиной первого этажа связанные вместе веревкой на полу в луже крови лежали мертвые Шэрон Тэйт и Джей Себринг. Они были буквально с ног до головы исколоты ножами, тело Себринга было еще и прострелено в нескольких местах. На стене убийцы кровью своих жертв написали: «Свинья». В одной из спален Чэпмен обнаружил убитых в той же садистской манере Абигайль Фоглер и Войцеха Фриковского, а на тротуаре возле дома нашел еще один труп — в автомобиле сидел неизвестный ему юноша с четырьмя огнестрельными ранами. Единственным уцелевшим в этой бойне был девятнадцатилетний Уильям Гаррестон, совмещавший обязанности сторожа, садовника и разнорабочего на вилле. Полиция арестовала его как главного подозреваемого.

Вскоре выяснилось, что парень не имеет к убийствам никакого отношения. Во время резни он находился на окраине поместья, в коттедже для гостей и, покуривши «травки», слушал включенный на всю громкость магнитофон. Рок-н-ролл заглушил выстрелы и крики жертв. Неизвестный в автомобиле оказался восемнадцатилетним плейбоем Стивеном Парантом, приятелем Гаррестона, который в эту роковую ночь навестил друга и пытался продать ему радиоприемник-часы. Стивен пополнил список жертв лишь потому, что, уезжая, столкнулся лицом к лицу с убийцами.

Жестокость преступления и отсутствие явных мотивов поставили полицию в тупик. Чтобы объяснить случившееся, детективы хватались за любую соломинку. Найденные при обыске виллы у гостей актрисы марихуана и кокаин привели к достаточно нелепой версии о войне наркомафии. Еще более нелепой была версия о тайных оргиях и половых извращениях, основанная на показаниях одной из подруг Себринга, заявившей о склонности парикмахера к «умеренному садомазохизму» в сексе. Но именно две эти версии моментально разлетелись по Лос-Анджелесу в виде слухов, поскольку они вносили хоть какую-то логику в кровавую нелепость произошедшего.

Убийства ужаснули Голливуд, и психологическая травма усугубилась, когда вечером следующего дня в своем доме в районе Глендейл были зарезаны преуспевающий коммерсант Лино Ла Бьянка и его жена Розмари. Полиция поначалу не связала между собой два преступления, несмотря на схожесть «почерка» убийц (на животе Ла Бьянка было вырезано слово «война», а на дверце холодильника кровью жертв написано: «Helter Skelter»). Однако бессмысленность и изощренная жестокость террора моментально привели город в состояние паники. Богатые дома в горах охватил параноидальный страх. Цена сторожевых собак утроилась за неделю. Многие знаменитости уехали из Голливуда или ушли в подполье. Один известный актер заявил в интервью журналу «Лайф»: «В эти дни канализация Лос-Анджелеса была забита, унитазы били фонтанами, весь город пропах дерьмом и страхом...»

В атмосфере всеобщей истерии собственно трагедия Шэрон Тэйт отодвинулась на второй план. Голливуд, трясясь за собственную шкуру, читал криминальную хронику и ждал поимки преступников. Актрису и ее неродившегося сына Пола Ричарда Поланского тихо похоронили на кладбище «Холи Кросс Мемориал Парк» в Калвер-сити. Роман Поланский, впавший в глубокую депрессию, отказался от съемок фильма, над которым работал. Этого почти никто не заметил («День дельфина» экранизировал в 1973 году уже в Голливуде Майк Николс).

Наконец полиции удалось выйти на след убийц. Арестовать семейку Мэнсона, пребывающую после тяжелой работы в наркотической релаксации, оказалось несложно. Следствие и суд над бандой стали последним актом голливудской трагедии. Дети-цветы искренне считали себя подвижниками новой веры, а своего сатанинского гуру — новым Иисусом Христом. Юная Сьюзен Эткинс заявила на суде: «Ваше сердце должно быть наполнено истинной любовью, чтобы вы смогли сделать это во имя людей». Семья поведала на суде и о своих дальнейших (слава Богу, неосуществленных!) планах. Следующей мишенью, по замыслу папы Чарли, становился Фрэнк Синатра (предусмотрительно скрывшийся через день после гибели Тэйт). С него ученики Мэнсона хотели снять живьем кожу. Затем на очереди стояли Ричард Бартон и Элизабет Тейлор. Бартона предполагалось кастрировать на глазах у жены, а потом убить их обоих.

Несмотря на садистскую абсурдность заявлений подсудимых и изрядную нашпигованность их наркотиками, экспертиза пришла к выводу о психической вменяемости всех участников кровавой бойни на Сьелло-Драйв и ее вдохновителя. Чарлз Мэнсон по совокупности преступлений получил срок, равный девяти пожизненным заключениям. Непосредственным исполнителям его безумной воли суд ограничил наказание сроком одной жизни. До самого приговора убийцы надеялись, что Америка не только поймет, простит и оправдает их, но и достойно отблагодарит за содеянное.

Так завершилась короткая, яркая и трагическая история американской актрисы Шэрон Тэйт.

Так завершилась прекрасная, бурная и трагическая эпоха шестидесятых.

Когда в мае 69-го Каннский кинофестиваль рукоплескал хопперовскому «Беспечному ездоку», всем еще казалось, что эта мотоциклетная баллада навсегда станет жизнеутверждающим гимном «цветочного» поколения. Когда летом сотни тысяч молодых американцев съехались в местечко Вудсток, чтобы услышать живьем великих героев рок-н-ролла, всем еще казалось, что праздник мира и любви может продолжаться не три дня, а многие годы. Но вскоре разразилась трагедия в Голливуде, а на другом музыкальном фестивале, в Алтамонте, охранявшие «Роллинг Стоунз» беспечные ездоки — «Ангелы ада», возбужденные звуками Sympathy for the Devil, насмерть забили чернокожего паренька. И тогда стало ясно, что культовый фильм Денниса Хоппера — не гимн, а романтический реквием по не сбывшимся надеждам и рухнувшим иллюзиям поколения, что Вудсток — не беззаботный карнавал, а грандиозное феерическое прощание с умирающей эпохой.

Шестидесятые умерли. Они ушли безвозвратно, чтобы остаться в нашей памяти «золотым сном» человечества. Прекрасной эпохой свободы, мира, любви и совершенно несбыточных фантазий. Помните трусливую, но, увы, верную поговорку: «Чем выше забираешься, тем больнее падать»? Шестидесятые забрались в своем бунтующем идеализме на заоблачные высоты.

Да будет земля им пухом...

Конец фильма

ЭПИЛОГ

Большинство персонажей этой истории живы до сих пор. Роман Поланский, преодолев психологический кризис, вернулся в кино и снял в 1971 году кроваво-натуралистическую версию «Макбета». В 1979 году он был вынужден навсегда покинуть Америку, оказавшись замешанным в скандале с совращением несовершеннолетних. С тех пор с переменным успехом работает в Европе. Недавно женился на бывшей французской манекенщице Эммануэль Сенье, из которой безуспешно пытается сделать кинозвезду.

Актер Ричард Беймер, когда-то заразивший Шэрон Тэйт «голливудским синдромом», с середины шестидесятых практически перестал сниматься в кино. Подававший большие надежды в детстве и юности, он так и не сумел найти свой имидж, став взрослым. Последний раз после многолетнего перерыва он появился на экране в знаменитом телесериале Дэвида Линча «Твин Пикс». Правда, мрачный шутник Линч использовал Беймера в большей степени как некий постмодернистский культовый знак (состарившийся Ромео из «Вестсайдской истории»), нежели как актера.

Первый продюсер Шэрон, Марти Рэнсохофф в 1983 году продал свои прославленные телесериалы «Компашка с Беверли Хиллз» и «Семейка Адамс» процветающей студии Orion Pictures. Капающие с этой сделки проценты он периодически вкладывает в постановки комедий, которые в основном оказываются неудачными. Впрочем, средств на безбедную старость Марти хватает.

Пятерка убийц нашей героини, по гуманным американским законам, могла уже в 1978 году выйти на свободу. Главная заслуга в том, что они до сих пор находятся за решеткой, принадлежит Дорис, матери актрисы. Вот уже шестнадцать лет она не пропускает ни одного слушания о досрочном освобождении.

Чудовище Чарлз Мэнсон отбывает свой нескончаемый срок в Калифорнийской Федеральной тюрьме в Сан-Квентине. Лишенный удовольствий и не обладающий никакими талантами, он ведет полурастительное существование рядового зека. Неудавшийся мессия получил самое заслуженное и самое страшное наказание — забвение. Хотя...

В прошлом году в Лондоне, блуждая в дебрях огромного музыкального универмага Tower Records, я наткнулся на отдел, торгующий рок-футболками. Среди многочисленных знакомых и незнакомых лиц музыкантов я вдруг увидел портрет Чарли Мэнсона. Исполненный в поп-артистской манере Энди Уорхола, он открывал целую галерею нагрудных изображений под названием «Знаменитые убийцы столетия» (там были еще автор «Голого завтрака» Уильям Берроуз и какие-то местные британские душегубы). Эпатажная атрибутика для панков в дополнение к булавкам и зеленым волосам.

Как и все герои и антигерои шестидесятых, Мэнсон из живого человека превратился в одномерный и однозначный графический символ, в клише, идеально подходящее для тиражирования на футболках, значках и плакатах (вспомните улыбку Гагарина, черный берет Че Гевары, ботинок Хрущева или очки Джона Леннона). Социопат Мэнсон, могильщик «прекрасной эпохи», занял подобающее ему место в каталоге культуры. К реальному заключенному Сан-Квентина этот образ не имеет ровным счетом никакого отношения.

НЕСКОЛЬКО ИНТЕРВЬЮ ПО ЛИЧНЫМ ВОПРОСАМ

ГЕОРГИЙ РАМАЗАШВИЛИ

В августе 83-го двадцатидвухлетнему Герману Кобахидзе, снявшемуся к тому моменту в нескольких кино- и телефильмах, режиссер Тенгиз Абуладзе предложил в своей картине «Память» (переименованной позже в «Покаяние») роль подростка, кончающего самоубийством из-за семейного позора, вызванного преступлениями диктатора-деда. Известный в артистической среде парень с радостью, как рассказывают его близкие, дал создателю «Древа желания» и «Мольбы» свое согласие на участие в фильме. Невзирая на то, что появление подобной картины в те годы представлялось нереальным даже самым отчаянным оптимистам. Фильм, однако, патронировался самим Эдуардом Шеварднадзе[1], которому и принадлежала идея готовить ленту под двухчасовое окно республиканского телевидения, не подвергавшееся московской цензуре. Непомерные по тем временам деньги — 900 тысяч рублей — составили бюджет картины, и работа началась. Хотя помощь Шеварднадзе была гарантирована, режиссер сразу объявил участникам фильма, что скорей всего итоговый результат ляжет на полку. Такая перспектива лишь добавляла куража.

---

[1] В 1983 году Э.А.Шеварднадзе был Первым секретарем ЦК КП Грузии.

Итак, Герман Кобахидзе получил роль Торнике. Абуладзе не скрывал своего удовлетворения участием Германа в готовящемся фильме: сын режиссера Михаила Кобахидзе, чьи короткометражки «Свадьба» и «Зонтик» вошли в хрестоматию грузинского кино, считался одним из самых талантливых молодых грузинских актеров, которому светила всесоюзная слава. Известность ему принес фильм «Лазаре»[2], где его напарником был Автандил Махарадзе, получивший в «Покаянии» сразу две роли — Авеля и Варлама. Старые знакомые, в сценарии «Покаяния» они оказались скреплены родственными узами. Махарадзе должен был сыграть деда и отца, Кобахидзе — сына и внука.

Репетиции проходили на съемочной площадке, нередко между съемками дублей. По словам Махарадзе, его молодой коллега выглядел упоенным работой: «Сложно было заподозрить, что он думает о чем-то не имеющем отношения к фильму». После осеннего периода съемок был объявлен перерыв на несколько недель. Происшедшее через месяц, 18 ноября, настолько шокировало всех участвовавших в фильме и знавших Германа, что они и спустя десятилетие вспоминают те события как чудовищный абсурд, спровоцировавший гибель многих людей, не говоря уж о многомесячном перерыве в работе над фильмом. Кобахидзе-младший вместе с группой заговорщиков предпринял попытку угнать пассажирский самолет ТУ-154, следовавший по маршруту Тбилиси — Батуми, на американскую военную базу турецкой дислокации, чем и заработал себе высшую меру наказания. Дата приведенного в исполнение приговора стала известна лишь спустя четыре года. История постепенно обрастала самыми невероятными слухами и домыслами, проникавшими подчас и в периодическую печать. Родственники заговорщиков держали прессу на расстоянии.

Георгий Рамазашвили, корреспондент «Искусства кино», стал первым журналистом, разговорившим людей, которых ноябрьский теракт коснулся лично, включая единственного уцелевшего заговорщика — Тинатин Петвиашвили, жену расстрелянного Германа Кобахидзе.

«ЭТО НАПОМИНАЛО ИГРУ»

О людях, в компании которых она полагала якобы угнать самолет, Тинатин не всегда имела ясное представление. Познакомил ее с ними Герман (или Гега). Молодые люди собирались у Кобахидзе-старшего; что ни вечер, в доме были гости. Михаил играл на гитаре и флейте, гости подыгрывали, и в содружестве получался целый оркестр. В доме бывали друзья как отца, так и сына — общительная тбилисская семья. Михаил — верующий, это передалось и Герману. С какого-то момента Герман начал изучать Библию. Среди его знакомых стала преобладать религиозно настроенная молодежь. Некоторых кидало от одного вероисповедания к другому. Как, например, Теймураза Чихладзе, который, прежде чем получить пулю в затылок в сане православного священника, успел пожить добропорядочным хиппи, а затем и баптистом. Мировоззренческий сумбур распространялся на всю компанию: доказывали друг другу, что баптизм предпочтительнее православия, так как последнее не свободно от идолопоклонства. Того, что их отношение к баптизму тоже было похоже на идолопоклонство, ребята не замечали. Укоренению этого религиозного течения в их сознании способствовал общий позитивизм западного мифа, который они исповедовали. По отзывам одного из Гегиных одноклассников, «зайдя к нему в комнату, ты понимал, что очутился в Америке». Некоторые находили, что парень стал отдаляться от прежних знакомых. Новыми были те, с кем ему доводилось общаться по работе и с кем сближали религиозные интересы.

Георгий Рамазашвили. В Тбилиси религиозность не воспринималась как пижонство?

Тинатин Петвиашвили. За счет нее они были в центре внимания. Это было предметом разговоров, что им льстило.

Чаще всего Герман общался с приятелями из Художественной академии, куда регулярно захаживал. Двое из них, Сосо Церетели и Дато Микаберидзе, были достаточно религиозными, что, по отзывам, «выделяло их на фоне других молодых людей». И хотя знакомых у него было полно по всему Тбилиси, Гега сдружился именно с ними.

Как раз Микаберидзе в дальнейшем достал двустволку для съемок в «Покаянии» — у него приятель работал в военном ведомстве. Из этой двустволки должен был застрелиться Торнике.

Доверяя новым друзьям, Кобахидзе сближался и с их знакомыми. Так, через Церетели он познакомился с братьями Лекишвили-Ивериэли — медиками, принимавшими активнейшее участие в угоне самолета. И хотя это произошло незадолго до совершения теракта, сравнительно небольшого промежутка времени оказалось достаточно, чтобы Кобахидзе и его невеста Тина оказались втянуты в подготовку преступления.

Когда впервые зашла речь об угоне, Тинатин вспомнить не может. Начиналось все с обычных, ни к чему не обязывающих разговоров на тему «хорошо бы уехать». Обычный для осуществления этого намерения путь с просьбой о предоставлении политического убежища был утомителен и не гарантировал успеха: в каждом из конкретных случаев зарубежные консульства могли счесть неубедительной мотивацию молодых тбилисцев. К тому же некоторые испытывали скрытое сопротивление со стороны родителей. Так, например, отец Дато Микаберидзе был начальником строительного треста республиканского «Интуриста», и эмиграция сына была бы концом его собственной карьеры. Словом, перспектива была туманной — в той степени, которая переводит любое планирование в разряд фантазий. Как вспоминает Тинатин Петвиашвили, «это напоминало игру — каждый фантазировал во что горазд». Далее уже друг перед другом становилось неудобно отступать, хотя взаимное подбадривание приводило иногда к сумасбродным предложениям — вроде идеи проложить подземный тоннель до Турции. Никакой подробной разработки идея эта не получила, но символично, что по смыслу она была созвучна такому же бредовому обвинению суда, предъявленному в «Покаянии» одному из героев фильма Михаилу Коретели: якобы он намеревался прорыть тоннель от Бомбея до Лондона. Такое совпадение наводит на мысль, что молодые люди пребывали в столь же абсурдном неведении относительно реальности, сколь и персонажи «Покаяния», живущие в ирреальном и чудовищном в своей противоестественности тоталитарном мире. Неудивительно, что из-за недоступности выезда на вожделенный Запад затрачиваемые ради достижения цели усилия приобретали столь же непомерную значимость, как и идея эмиграции. Видимо, воспринимая свой будущий отъезд как событие почти мифологическое, ребята решили, что способ его осуществления должен быть соразмерен цели. Тогда-то и могла возникнуть идея с угоном самолета. На окончательное осуществление плана заговорщиков подвигло задержание некоего человека, который по просьбе Церетели и Микаберидзе разведывал пути выезда через Прибалтику.

---

[2] Фильм «Лазаре» был поставлен братьями Хотивари в 1974 году.

Т.Петвиашвили. Они ездили туда, когда мы были в Батуми. Если бы они нашли возможность, они уехали бы без нас. Они даже нашли кого-то, чтобы переправиться на лодке.

Г.Рамазашвили. Через Финский залив?

Т.Петвиашвили. Ага. (*Смеется.*) А потом этого парня поймали, и вроде бы они боялись, что он о них расскажет. Свадьба была назначена, и в дальнейшем ее совместили с угоном. Они поставили нас перед фактом. Я их не обвиняю; мы сами виноваты в том, что на это пошли.

Г.Рамазашвили. Когда речь зашла об угоне, приятели не хлопали Гегу по плечу — мол, парень, участие в таком фильме послужит тебе великолепной рекомендацией на Западе?

Т.Петвиашвили. Нет. К тому моменту фильм снимался всего лишь месяц.

Г.Рамазашвили. Тенгиз Абуладзе, разумеется, не был в курсе ваших планов?

Т.Петвиашвили. Не был. Когда мы последний раз виделись, Тенгиз говорил, что предстоят два месяца съемок, а весной работа продолжится уже в Тбилиси.

Г.Рамазашвили. А на зиму у Геги были предложения о работе?

Т.Петвиашвили. Никаких планов не было. Может быть, поучаствовал бы в каком-нибудь спектакле.

Г.Рамазашвили. А почему вы все-таки решили улететь до того, как был доснят фильм?

Т.Петвиашвили. Из-за стечения обстоятельств. Как я уже сказала, наших знакомых кто-то предупредил, что следственная цепочка из Прибалтики может привести к ним. Поэтому они были очень напуганы и торопились.

Г.Рамазашвили. За чей счет вы намеревались жить на Западе? Что могло стать основанием для предоставления вам политического убежища?

Т.Петвиашвили. В то время мы располагали информацией, что это легко сделать. Попросту сказать, что у тебя нет условий для работы, нет будущего и все такое; сказать, что недоволен властью и т.д. К тому же надеялись на содействие знакомых в США. Например, предполагалось, что Миша Попхадзе из «Голоса Америки», с которым у Геги были дружеские отношения, нам поможет.

Г.Рамазашвили. Но более серьезных аргументов, которые могли бы убедить турецкое, американское или какое-то еще правительство пойти вам навстречу, у вас не было?

Т.Петвиашвили. Ничего подобного у нас не было. Просто мы рассчитали вот так, по-дурацки.

Г.Рамазашвили. Послушай, а почему речь шла именно о Турции?

Т.Петвиашвили. Между Батуми и Турцией очень маленькое расстояние, так что предполагалось, что понадобится только несколько минут, чтобы пересечь эту границу.

Г.Рамазашвили. Ребята интересовались, существует ли какая-нибудь договоренность между СССР и Турцией о выдаче террористов?

Т.Петвиашвили. Они даже не хотели принимать такие обстоятельства во внимание. Я помню разговор, когда об этом зашла речь и кто-то сказал: «Да ладно! Что там может произойти?..» До Батуми велись какие-то разговоры о побеге, но детальных обсуждений, где и как его осуществить, не было. Приблизительно думали о самолете, но это было все очень поверхностно. Когда мы жили в Батуми, позвонили мальчики, те самые, кто был связан с прибалтийским сюжетом. Это было неожиданностью, так как мы полагали, что они уже покинули страну через Прибалтику. И мы как-то уже привыкли к этому предположению. Когда они объявились, разговор возобновился. Парни подозревали, что их разыскивают. Поэтому им пришла идея использовать свадьбу, которая должна была состояться через две недели, как прикрытие угона; лететь в свадебное путешествие, чтобы легче пройти таможню. Пару раз я присутствовала при их встречах, а дальше они шушукались без меня, так что под конец я даже не имела никакой информации. Гега до самой свадьбы ничего мне не говорил. А потом уже выяснилось, что пригласили эту девочку из аэропорта, и Гега стал говорить мне на другой день, что мы уезжаем. Специально афишировалось наше свадебное путешествие, чтобы девочка, работавшая в аэропорту, предложила нам свои услуги. И она клюнула на это и сказала: «Завтра работает моя подруга, и я провожу вас прямо через дипломатический вход». Собственно, на это мы и рассчитывали.

САМОЛЕТ

Т.Петвиашвили. Когда взлетел самолет, меня начало трясти и стало страшно. До этого я ничего не чувствовала и была ко всему равнодушна. Никаких чувств — я просто старалась сконцентрироваться на происходящем. А когда мы очутились в салоне, меня охватил страх. Я стала теребить Гегу. Но он меня успокаивал, хотя у него самого было перепуганное лицо. Потом поднялся один из парней; он дал мне таблетку, сказал, что, выпив ее, я буду хорошо себя чувствовать. Гега не хотел, чтобы я пила эту таблетку, но парень настоял, потому что у меня уже руки тряслись. И когда самолет взлетел, я стала терять равновесие и не могла держать голову. У меня поэтому все спутано в памяти — обрывки самых жутких эпизодов. Я не помню, как они начали захват пилотской кабины. Двери были закрыты. Мы сидели с Гегой где-то в середине переднего салона. Сидели вместе. Потом двое или трое мальчиков побежали к пилоту. Я не знаю, как распределялись между ними роли. Я не была посвящена в это, и все решалось без моего участия. У Геги была взрывчатка в руках, но он сидел на месте. Он кричал что-то типа «Ложитесь!», когда поднялся переполох и парни устремились к кабине. Послышались выстрелы. Я сначала даже не поняла, что это были выстрелы: казалось, что какие-то хлопки. Но потом выбежал парень весь в крови, и самое впечатляющее — я увидела парня, у которого изо рта текла кровь. Сказали, что одного убили. Мальчики выбежали наружу, а пилоты, которые остались в живых, заблокировали дверь. Потом уже самолет стал ходить вверх-вниз, чтобы сбить с ног нападающих. Это все очень долго длилось. Поднялся страшный переполох. Один из Лекишвили-Ивериэли ударил бутылкой сидящего впереди него мужчину. Вроде бы он думал, что это подсаженный оперативник: стюардессы предупреждали нас не садиться в первых рядах. А тот мужчина сел. И оказался совершенно случайной жертвой.

Приземлились мы уже в Тбилисском аэропорту. Не знаю, правда ли это, но мне сказали, что Батуми не принимал самолеты из-за плохой погоды, и пилоты были вынуждены повернуть обратно еще до нападения. Мальчики даже не подозревали, что самолет уже летит обратно. Если бы знали это, может быть, ничего и не произошло бы. Гега был очень растерян и успокаивал меня. Потом, когда самолет уже сел, нас обстреляли снаружи. Со всех сторон. Впоследствии выяснилось, что пристрелили даже человека, выпрыгнувшего из заднего люка. А он не имел к нам никакого отношения. Было очень много раненых. Гега был ранен в ногу, и он, кажется, выронил взрывчатку, а тот несчастный мужчина, которого ударили бутылкой, был убит выстрелом снаружи. Стрельба снаружи длилась минут пять-десять, а мы не отстреливались, так как даже не понимали, откуда что летит. Трупы находились прямо в салоне. Потом открыли люк, и кто-то из парней выстрелил в стюардессу, когда она выпрыгнула: от нее требовали, чтобы она вела переговоры. Один из врачей пытался овладеть ситуацией и сказал, чтобы какая-нибудь женщина подошла к люку и завела разговор с представителями аэропорта. Но все, кто подходил к люку, сразу выпрыгивали и убегали. Тогда Лекишвили-Ивериэли сказал: «Гега, твоя жена точно не убежит, пускай она встанет у люка». Подойдя к люку, я увидела труп парня, погибшего при атаке пилотской кабины. Он лежал прямо за дверями кабины возле коридорчика. Стоявшие на посадочной полосе люди в штатском и безоружные спросили меня, кто я. Я солгала, что я пассажирка, чтобы у них не было повода стянуть меня вниз. Состояние было жуткое — я ощущала чувство вины и страха и вообще не представляла, что может случиться в следующее мгновение. Люди в штатском просили освободить пассажиров. А парень через меня передавал ответы. Он отказывался освободить заложников и требовал, чтобы самолет немедленно отправили в Турцию. Нам предложили сдаться, на что последовал категорический отказ. Нам обещали поблажки за добровольную сдачу, потом пообещали залить горючее в баки. Спросили, есть ли раненые. В ответ на мои слова, что раненым нужна помощь, снизу подали медикаменты в ящике. Дальше нам было предложено подождать, поскольку наступила ночь (а вылетели мы днем, часа в три-четыре). Захватили нас уже в шесть утра. Привезли сначала цистерну с горючим и стали будто бы заправлять самолет, хотя на самом деле откачивали топливо, чего мы не понимали. В этой панической обстановке было понятно, что никуда нас не отпустят, но и сдаваться мы не хотели, не зная, что будет дальше. Позже я увидела покончившего с собой Дато Микаберидзе. Оказывается, когда стало понятно, что мы вернулись в Тбилисский аэропорт, Дато присел на корточки и приложил дуло пистолета к голове. Парни стали кричать ему: «Не делай этого!» — но он улыбнулся и спустил курок. В темноте я чувствовала, что задеваю что-то ногой, и когда увидела труп, со мной случилась истерика: это был один из самых близких наших друзей. Я кричала Геге, что Дато погиб. А Гега отвечал, что тот только ранен. Я стала его тормошить, и в какой-то момент он стал хрипеть, и я подумала, что Микаберидзе и вправду жив, хотя видела, что у него голова пробита насквозь. Потом я принесла воду в салон, кому-то перевязала раны и раздала лекарства. Паника улеглась, все сидели тихо. Кто-то стонал. Здесь же был один пилот, которого ранило в грудь и руку. Я перевязала ему руку, на грудь он не жаловался.

После передачи медикаментов люди, окружавшие самолет, сказали, что должны подняться в салон за раненым пилотом (другой пилот бежал через иллюминатор, оставив раненого). Нам сказали, что подключат что-то в кабине. «Пускай залезают», — ответили им, потому что чувствовалась какая-то безысходность. Пилот умер уже, когда его забирали.

Под конец я увидела человека, сидевшего на крыле, и стала кричать от страха, но он не реагировал. Была темнота, и было ужасно холодно. Неожиданно из-под пола вырос огромный человек в каске; потом один за другим впрыгивали люди в защитной форме. Может быть, это было плодом моего воображения. Мне казалось, что в их автоматах зажигался красный огонек на дуле, хотя выстрелов никаких не было. Они быстро ворвались и сразу схватили парней. Схватили меня и за руки и за ноги выбросили из самолета. Я была в таком шоковом состоянии, что даже не почувствовала боли. Потащили по асфальту за волосы, посадили в машину, и только уже в здании аэропорта я увидела, как привели ребят — Гегу, братьев Лекишвили-Ивериэли (один из которых был ранен в легкое) и Сосо Церетели, раненного в горло. Сосо не мог ни говорить, ни дышать. Но я помню, как он попросил меня найти оброненную им гранату. И хотя он говорил, что это муляж, я боялась. Позже он скончался. Меня посадили в отдельную машину, и все остальное происходило уже в тюрьме.

Михаил Кобахидзе о фильме «Свадьба»: «Мой герой осуществил свой замысел в мечте, а когда он пытается осуществить задуманное в реальности, оказывается, что судьба распорядилась иначе. Это была тоже несостоявшаяся свадьба, так как на второй же день они были разлучены навсегда».

WAS A SUNNY DAY

Живыми из самолетного кошмара выбрались Лекишвили-Ивериэли и Тина с Германом. Микаберидзе покончил с собой. Табидзе был убит в первые же минуты при попытке захватить пилотскую кабину. Церетели на следующий день умер от полученного в горло ранения. Не исключено, что ему преднамеренно не была оказана медицинская помощь, — военные могли попросту отыграться за собственные ошибки при штурме захваченного террористами самолета.

Обезвреженных преступников держали в разных камерах, исключая всякую возможность общения между ними. Не позволялось видеться и молодоженам. Родственникам было отказано в регламентированном законодательством свидании с задержанными. Следствие проходило в режиме тотальной секретности, что отчасти позволяло затушевать роль пограничной охраны в гибели нескольких пассажиров, оказавшихся в районе огневого поражения.

В здании, где проводились допросы, уборные были общими для обоих полов. Конвоировали «на парашу» группами. Поскольку информации друг о друге заключенные не получали никакой, они пользовались любой возможностью наладить связь. Увидев, что стены уборной исписаны посланиями в никуда, Тина вывела карандашом строчку из песни Was a Sunny Day, которой ее и Гегу научил парень-гитарист, когда они отдыхали ранней осенью в Лидзаве. Разглядел ли эту надпись Герман, неизвестно. Тина говорит, что позже она нашла несколько слов, которые могли принадлежать ему. Речь шла об адвокате, к помощи которого следовало обратиться. Адресат в этой настенной переписке, разумеется, не указывался: если бы тайный почтовый канал был обнаружен, человека, чье имя написано в уборной, могли определить в другое здание, что сделало бы дальнейшую связь невозможной.

Вероятно, женщина, которую конвоировали в уборную вместе с Тинатин, информировала охранника, поэтому вскоре следователь спрашивал Петвиашвили о том, какой шифр она использует при общении с Кобахидзе. Ей не хотели верить, когда она говорила, что это всего лишь строка из песни. «Тебе сейчас до пения?» — после таких слов Тина прекратила попытки оставить где-либо письменное сообщение Герману. Она испытала шок от неожиданности, когда однажды, проходя после допроса мимо одной из открытых дверей, услышала, как ее окликнул Кобахидзе. Конвоиры кинулись к нему, а Тина сделала вид, что ничего не услышала: она, по собственному признанию, боялась, что в противном случае Гегу переведут в другое здание. Вернувшись в камеру, она уловила за дверью признаки движения; надеясь, что это ведут Германа, она стала его звать, но безрезультатно — конвоировали кого-то другого.

Следователь, пресекший Тинины попытки установить контакт с Кобахидзе, общался с ней на первых порах, «как с ребенком», но увидев, что девчонка постоянно отнекивается, изменил тактику и в дальнейшем нередко кричал на нее. Материалы следствия, которые были показаны Тине, по ее словам, составляли почти двадцать томов. У Петвиашвили сложилось мнение, что ее показания записывались намеренно тенденциозно: «Появлялась двусмысленность, искажавшая смысл». Когда Тина просила внести исправления, ей говорили, что глупо отказываться от собственного рассказа. В итоге она устала «бороться по этому вопросу».

Среди прочих материалов, с которыми Тине предложили ознакомиться, были и показания Абуладзе. «Записаны они были очень сухим языком, но все равно Гегу Тенгиз характеризовал очень хорошо. Единственное, что вызвало удивление, — это отказ Тенгиза подтвердить существование договоренности о дальнейшей встрече съемочного коллектива в Батуми. Получилось, будто мы обманули следствие, хотя не было смысла это делать».

Поскольку Герман не участвовал в перестрелке, остальные участники угона и защита подчеркивали, что он был всего лишь соучастником, но никак не автором идеи. На допросах выяснилось, что буквально за день до свадьбы Кобахидзе попытался отказаться от участия в теракте, но сдался под угрозой Гии Табидзе — выпускника Художественной академии, имевшего за плечами судимость. Тинатин, верно следовавшая тенью за Гегой, не была на итоговом совещании: «Когда я спросила Гегу, чем закончился его разговор с парнями, он был очень раздражен и сказал: «Оставь меня в покое». О том, что ему кто-то угрожал, он мне ничего не говорил. Хотя Табидзе считался среди парней самой отрицательной личностью, до сих пор сложно поверить, что Гия сказал Геге: «У тебя есть жена, и помни об этом».

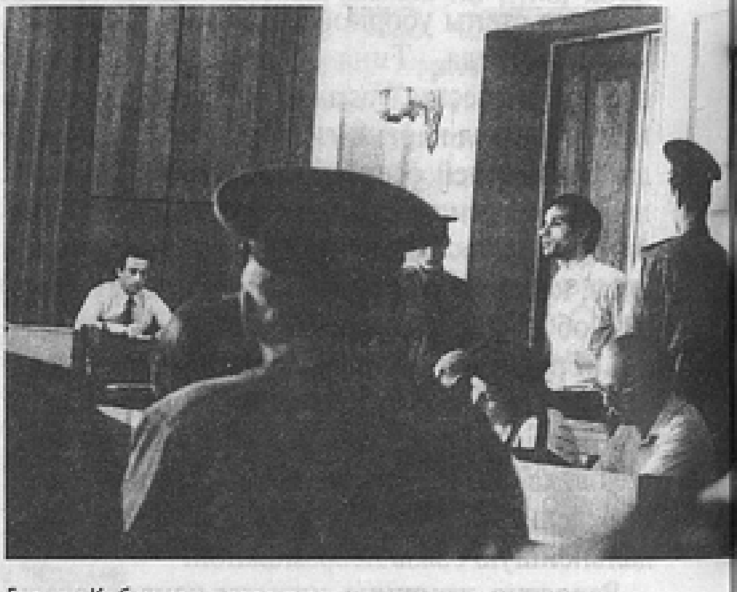
«...НИКАКОЙ ПОЧВЫ»

По мере того как угон приближался, сомнения появлялись не только у Германа: братья Лекишвили-Иверизли оспаривали необходимость использования большого количества огнестрельного оружия. Но на общем обсуждении персональные сомнения и неуверенность игнорировались. Степень индивидуальной активности при подготовке теракта была в дальнейшем учтена защитой, но не судьями. Вплоть до объявления приговора сами угонщики полагали, что получат разное наказание.

В какой-то степени это было спровоцировано сюжетом, который развернулся уже в тюрьме.

Священник Теймураз Чихладзе был задержан и арестован после того, как его имя было упомянуто в одном из свидетельских показаний: задолго до трагических событий его всего-навсего видели в компании будущих угонщиков. Бывший хиппи прекрасно подошел на роль идеолога преступления. Несчастный ничего не знал о том, что произошло в ноябре, он приехал по своим делам в Тбилиси, где незамедлительно был взят. По словам Тинатин, с Кобахидзе и его друзьями он общался несколько раз, но разговоры о бегстве за границу и способах его осуществления вел исключительно на теоретическом уровне. Некоторые из заговорщиков не были уверены в его психической уравновешенности, поэтому не стали полностью раскрывать перед ним свои карты. Сама Тина, которая была посвящена в планы готовившегося угона, говорит, что около трех месяцев, предшествовавших преступлению, с Чихладзе не поддерживали никаких отношений.

Общая отрешенность и элемент сумасбродства, которые отвратили заговорщиков от священника, дали им позже возможность надеяться на смягчение приговоров: священник возложил всю вину на себя, желая таким образом облегчить участь действительных террористов. Решил ли он сложить голову за други своя или хотел, возводя на себя напраслину, поставить судей в неловкое положение, одному ему ведомо. До последнего момента он подбадривал подельников, повторяя, что для него суд закончится высшей мерой, зато им, учитывая их исполнительные функции в угоне, дадут большие сроки, но сохранят жизнь. Единственным человеком, который, подобно священнику, видел себя в камере смертников, был старший из братьев Лекишвили-Ивериэли — Каха: он застрелил пилота, поэтому надежды на смягчение приговора у него не было. Последний день суда для обвиняемых был полон лишь нервозного ожидания. И несмотря на то что именно невиновный священник оставался настойчив в самообвинениях, демонстрируя уверенность в своем выборе (чтобы не угнетать остальных своим самоубийственным поведением, говорил им, что приближает смерть, поскольку устал мучиться), именно он сорвался, когда прокурор Герсамиа объявил общий приговор всем мужчинам: расстрел. Тинатин Петвиашвили, осужденная 12 августа 1984 года на 14 лет лишения свободы, вспоминает: «Мы ожидали всего, но, видимо, не хотели верить в возможность такого исхода. У священника дрожали руки. Он стал бить кулаком по перилам, крича в истерике и проклиная судей. Остальные сидели понурившись. Гега был белый. Мы даже не переговаривались, шок был такой, что я только и смогла, что обнять его. Я плакала. Успокаивать друг друга не было никаких оснований».


Герман Кобахидзе в зале суда

ЗАВЕРШЕНИЕ ФИЛЬМА

Вслед за обезвреживанием угонщиков следственные органы занялись изучением их биографий. Абуладзе, в фильме которого принимал участие один из террористов, получил от начальника республиканского КГБ распоряжение уничтожить весь отснятый материал. По словам работавших с Тенгизом Евгениевичем сценаристов, режиссер «запрятал» имеющиеся пленки, да так, что об их сегодняшнем местопребывании даже близкие родственники Абуладзе отзываются неопределенно.

Через несколько недель Шеварднадзе прислал режиссеру поздравления с юбилеем и поинтересовался, как продвигается работа над «Покаянием». Съемочная группа однозначно истолковала этот вопрос как благословение на дальнейшую работу над фильмом.

Нана Джанелидзе. Фильм был закончен в декабре. Мы ждали, пока его просмотрят в бюро ЦК Грузии и, конечно, сам Шеварднадзе. Как только копия вышла из лаборатории, все члены бюро во главе с ним были приглашены на просмотр. Показ проходил в малом просмотровом зале на студии «Грузия-фильм». У партийных функционеров была манера: если Шеварднадзе к кому-нибудь подходил, вся его свита выстраивалась в очередь и здоровалась с этим человеком. Зрелище довольно комичное. Наконец свет потушили, и фильм начался. Смотрели тихо, будто не дыша. По словам Тенгиза, Шеварднадзе впился в экран. Когда прошли титры, в зале стояла гробовая тишина. Никто не переговаривался и не оглядывался. Все ждали, что скажет Шеварднадзе. После долгой паузы он произнес: «Это очень нужный фильм. Я потрясен». После этого Шеварднадзе встал, подошел к Тенгизу и поцеловал его. Тут все ринулись поздравлять, целовать и трясти Тенгиза. Когда страсти улеглись, Шеварднадзе высказал несколько пожеланий.

Герман Кобахидзе и Автандил Махарадзе на съемках «Покаяния»

Привезя грузовик с невиновными арестантами, Доксопуло говорит Варламу: «Я привез всех Амилахвари, проживающих в городе». Амилахвари — реально существовавший аристократический род, который был истреблен при Сталине. Тенгиза попросили сменить фамилию Амилахвари на какую-нибудь не столь известную.

Вторая поправка касалась последнего диалога фильма. Старая женщина спрашивает мстительницу, ведет ли эта дорога к Храму. У нас был простой ответ: «Нет». Нам посоветовали расширить фразу, добавив к «нет» слова «это улица Варлама». Мы были удивлены тому, насколько этот ответ острее ставил проблему. [...] Также нас попросили никому не показывать фильм, пока не будут внесены упомянутые исправления»[3].

К тому моменту, когда Шеварднадзе посмотрел «Покаяние», из фильма были удалены следы импровизаций, которые допускались на съемках, пока не было надежды на официальный показ. Поскольку московская цензура отсутствовала, экспериментировать можно было вволю: в самых первых дублях карлик Церецо, пришедший на панихиду, появлялся с привязанным к брюху муляжом члена, а родственники покойного скандировали над гробом: «Ди-на-мо!» — со специфическим для грузинских болельщиков ударением на последнем слоге. Судя по итоговому результату, изменениям подверглись и более значительные вещи. Так, например, главную роль поначалу должен был играть мужчина. Пробовались и отменялись отдельные сцены: перед похоронами жена Авеля танцевала вокруг гроба, что ей, в сущности, мерещилось. Тогда же был отснят следующий эпизод: завидев с балкона дедовский труп, Торнике выбегал из дома с двустволкой в руках и попадался на глаза обеспокоенной матери. Этот эпизод дублировался несколько раз, но, как выяснилось, на бракованную пленку.

Потом произошел угон. Герман заработал высшую меру наказания, а весь отснятый материал пропал в режиссерском тайнике. Но за кадром осталась еще одна трагедия: молодой актер Гоги Чоголадзе, претендовавший после ареста Кобахидзе на роль Торнике, погиб во время грозы на Тбилисском море. Впечатлительная Нана Джанелидзе, придумавшая этому герою манеру поведения, признается, что сильно перепугалась и пошла в церковь: «Хотя погибший вслед за Гегой парень стал жертвой случайности, было ощущение, что смерть Торнике преследует людей, исполняющих его роль. Неумелый инфантильный протест Торнике, приведший его к самоубийству, перекликался с самоистребительным поступком Кобахидзе».

---

[3] Цитируется по тексту лекции, прочитанной Н.Джанелидзе в США.

Даже если подсознательно Герман и следовал логике не сыгранного им героя, в жизни было слишком много фактических несовпадений. Один из них — отношение к родителям, не претерпевшее (в отличие от фильма) изменения в сторону ненависти. А потому, когда представилась возможность, парень, уже сидя в камере смертников, написал своей семье письмо.

> *Hallo, Миша, Джана, Тина, Марина, Ирина. Очень хочу быть с вами. Каждую минуту чувствую вас рядом. Знаю, много страданий причинил, но не прошу прощенья. Перед Богом совесть у меня чиста. Миша, о положении вещей догадываюсь. Здесь не так, как, наверное, думаете. Уверен, вам все представляется намного кошмарнее, чем на самом деле. Успокойте Нателу. Передайте, что целую ее много. Страдание укрепило нас, и твердо стоим. Бог щедро одарил нас выносливостью. Мои сестрички, не бойтесь. Все будет хорошо. Если б знали, как я люблю вас и хочу быть с вами. Мои хорошие, никто не способен арестовать любовь или расстрелять ее. Да пребудет с нами Христос. Поцелуйте Ирину. Мои самые теплые пожелания всем, кто помнит и не помнит меня. О многом хочу написать, но письмо должно быть маленьким. Молитесь за нас. Целую всех. Да сохранит нас Бог. Амен.*
>
> *Ваш Гега*

Это письмо — единственное, последовавшее после угона самолета, — Михаил Кобахидзе получил в сентябре, когда его сын был еще жив. Тогда же был написан ответ, который брался передать Герману человек, доставивший письмо из тюрьмы. Режиссер, снискавший мировую известность немыми короткометражками, вынужден был на этот раз написать что-то вроде подтекстовки к кадрам, скрытым за тюремной стеной. Единственной их зримой проекцией, да и то искаженной, было письмо Геги, которое принесший его человек просил сжечь незамедлительно по прочтении. Торжественный стиль сыновнего послания не удивил Михаила: «Он был верующим и всегда ходил с Библией в кармане; часто цитировал Евангелие. Так что для меня не было неожиданным, когда в конце письма я нашел «Амен». Гега, Микаберидзе и Церетели довольно серьезно изучали Евангелие. Когда во время беседы нужны были аналогии, все время находился библейский пример. Я сам верующий, поэтому мне было приятно, что мой сын читал Библию и осуществлял в жизни многие заповеди».

Тинатин

Причудливое смешение стилей и языков, выразившееся в сочетании английских, латинских и грузинских слов на одной страничке, воспринимается едва ли не естественно на фоне абсурдного и рокового поступка молодого человека, который, по словам его отца, «осуществлял в жизни многие заповеди».

Судьба осталась нелогичной (или, напротив, сверхлогичной) до самого конца, выдержав весь сюжет в едином стиле «преступной безвкусицы». При Гамсахурдиа грузинская пресса попыталась представить угонщиков чуть ли не борцами за независимость Грузии. Была создана специальная комиссия, намеревавшаяся провести реабилитационный процесс. В последний момент (когда власть в Грузии вернулась к Шеварднадзе) глава комиссии получил длительный срок за причастность к другому теракту — не имеющему, впрочем, отношения к авиации.

«КАК ЭТО КОНЧИЛОСЬ?»

Михаил Кобахидзе. Мне предложили снять фильм, но я сказал, что на эту тему ничего не буду делать. Мне тяжело об этом вспоминать и думать. К тому же они наверняка хотят снять коммерческий фильм.

Но я знаю об этом так много и так хорошо, что сомневаюсь, что кто-то другой мог бы выполнить эту работу. Может быть, в будущем я возьмусь за нее.

Г.Рамазашвили. Это будет документальная картина?

М.Кобахидзе. Не то чтобы документальная, но правдивая. И если я это сделаю, я постараюсь передать то внутреннее напряжение; все то, что они чувствовали; как я получал от них вибрации... Все, что потом произошло, меня это так сильно потрясло, что после этого я не могу опомниться.

Г.Рамазашвили. Первый кадр, который вам приходит на ум, когда вы вспоминаете самолетную историю?

М.Кобахидзе. Я вспоминаю не о самолетной истории. Самое ужасное, что я вспоминаю, — это утро, когда их расстреливали. Меня это очень мучает.

Г.Рамазашвили. Вы говорите о том, как был обстрелян самолет в аэропорте?

М.Кобахидзе. О дне, когда исполнялся вынесенный судом приговор.

Г.Рамазашвили. Но вы же не знали этой даты до 1988 года, когда вам выдали официальное извещение, что приговор был приведен в исполнение 3 октября 1984 года.

М.Кобахидзе. Мы не знали ничего, и за несколько лет нам дали привыкнуть к этой ситуации. История завершилась в 84-м, о чем мы узнали четыре года спустя от первого секретаря ЦК компартии Грузии Патиашвили, — за все это время каждый день и каждую минуту мы не находили покоя, не зная, чем все это кончилось. И когда мне сказали: вот так это произошло, у меня было ощущение, как будто я уже все знал. Мы надеялись, что они живы, хотя и сомневались. Сомнения тоже ужасная вещь, когда ты ничего не знаешь. Нам ничего не объясняли. Абсолютно.

Тинатин

Место захоронения растрелянных родственникам не известно по сей день, как и название тюрьмы, на территории которой приговор был приведен в исполнение. Последняя надежда получить соответствующую информацию пропала, когда глава реабилитационной комиссии сам оказался за решеткой. Грузия полнилась слухами до последнего момента. Не исключено, что расстрел был заменен работами на «большой химии», приканчивающими осужденного в считанные недели. Это и давало родственникам надежду, что кому-либо удалось избежать расстрела. Случалось, Михаилу Кобахидзе звонили неизвестные, предлагая передать Герману одежду в тюрьму. Можно только догадываться, что расстрел произошел не столь быстро, как гласит официальный документ: иначе власти были бы заинтересованы поскорее расставить все точки над «i».

Ряд домыслов и апокрифических историй разъясняет и Тинатин Петвиашвили: «Много говорили, что в тюрьме мне дали что-то выпить, чтобы спровоцировать выкидыш. Даже если такое и было, я этого не почувствовала. Первый следователь расписал, как я издевалась над трупом, в общем, какой-то абсурд. Я даже не знала, что сказать. К тому же я и так чувствовала себя виноватой и даже не стала оправдываться. В колонии тоже спрашивали про эти трупы и оружие. В колонии были женщины, которые рассказывали, будто видели сидевшего с Гегой мужчину. Другие говорили, что он совсем в другой колонии. Последний случай был, когда на Кипре парень уверял меня, что работал в тюрьме (разносил по камерам еду) и будто бы видел, как их выводили, видел, как трупы загружали в машины, которые он потом отмывал. Не знаю, насколько это правда. Иногда мне кажется, что все эти люди просто хотят завладеть моим расположением. Даже удивительно, что такое количество свидетелей оказалось вокруг меня».

В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОГО ДВИЖЕНИЯ

Г.Рамазашвили. Вы знаете, какую тему или лейтмотив вы не включили бы в гипотетический фильм, о котором мы говорили?

М.Кобахидзе. У меня такое чувство, будто у меня вырвали сердце. Я потерял какое-то горение, которое всегда внутри себя ощущал. Я уже не получаю от жизни ту радость, которую испытывал до того, как это случилось.

Г.Рамазашвили. Фильм не превратится из-за этого в поиск потерянной радости или в воспоминание о ней?

М.Кобахидзе. Да, скорее всего этот фильм-воспоминание будет поиском потерянной радости. Остается воспоминание, и нет уже температуры. Остается только картинка.

Г.Рамазашвили. Как вы придали бы динамичность кадрам, пытаясь их смонтировать?

М.Кобахидзе. Этот вопрос относится больше к искусству, а не к моему чувству. Решение придет в процессе работы. Случается, что проблемы, о которых я и не думаю, возникают и решаются сами по себе. Это состояние схоже с медитативным, когда вы отбрасываете мысли и наступает момент полного опустошения, но одновременно открывается что-то, чего не постичь разумом. Вообще же я не совсем правильно выразился, говоря о том, что уже ничего не чувствую. Воспоминания для меня — это любовь, которая всегда со мной. Это чувство, о котором я даже не могу говорить.

Г.Рамазашвили. Оно оживает само собой или напоминает о себе вследствие каких-то ассоциаций?

М.Кобахидзе. По-разному. Иногда что-то навевает воспоминания; другой раз я сам над этим думаю. Вплоть до сегодняшнего дня я не могу признаться себе в том, что это все-таки произошло. Мне все время кажется, что он жив, и этого расстрела вообще не было, и Гега сейчас мучается в ожидании часа своего освобождения. Я говорю об этом просто потому, что хочу, чтобы так было. Я не пытаюсь восполнить эту опустошенность. Я верю в бессмертие души. Пускай реально мы никогда не встретимся, но я все время с ним духовно, и это меня успокаивает. Последнее время мне стало намного легче: у меня родилась дочка, ей полтора года, и порой мне кажется, что душа Геги переселилась именно в Аннушку.

Г.Рамазашвили. И историю угона вы считаете достойной фильма?

М.Кобахидзе. Эту историю? Конечно.

Г.Рамазашвили. А по каким параметрам? Ведь некоторые скажут, что находятся безответственные угонщики самолетов; в результате их действий гибнут люди, а тут о них еще и фильм снимается.

М.Кобахидзе. Понимаете, в чем дело: эти люди были очень спокойными, уравновешенными и полезными для общества. Они занимались своим делом. Один был актером. Другой — врачом. Третий — художником. И в этом как раз кроется интерес: как такие люди могли пойти на похищение самолета, чтобы вырваться? Была уже подготовлена почва, чтобы люди начали по-другому думать о том, как мы живем и где. Фактически, если такое колоссальное государство, как Советский Союз, рухнуло без войны или бунтарских потрясений, значит, оно насквозь было гнилым. Молодым особенно сложно терпеть, когда вокруг такая гнилая атмосфера.

Г.Рамазашвили. Вероятно, эта атмосфера распространяется и на молодежь...

М.Кобахидзе. Распространяется, конечно.

Г.Рамазашвили. Но в таком случае получается, что бегство бессмысленно, так как бежать следует от самих себя!

М.Кобахидзе. Человек чисто психически не может слишком долго находиться в стрессовой обстановке. Если человек ежедневно получает передозировку того, что ему чуждо, он может прийти к самоубийству, похитить самолет или совершить что-то еще из ряда вон выходящее.

Г.Рамазашвили. О вашем сыне, кстати, вспоминают как о человеке жизнерадостном, общительном и чуждом всяких стрессов.

М.Кобахидзе. Такой вопрос я и сам могу вам задать: как такой человек мог угнать самолет? Причина происшедшего не в Геге, а в том, что жизнь была устроена так, что они не могли жить, трудиться и чувствовать себя при этом хорошо. Кем бы ни был человек, идущий на такое — актером, художником или врачом, — он знает, что если затея провалится, для него все кончится. Они себя тоже не щадили. Я абсолютно уверен, что они понимали, что за рубежом нет рая, и летели только потому, что хотели совершить этот поступок. Чтобы сказать: бегут только из тюрьмы.

Г.Рамазашвили. Вы никогда не ловите себя на мысли, что вы несколько облагораживаете их мотивацию?

М.Кобахидзе. Поймите, они могли бы уехать и другим путем. Это был протест.

Г.Рамазашвили. Насколько я понимаю, круг вашего общения вполне давал Герману возможность самореализоваться.

М.Кобахидзе. С 1969 года я не работал, так как мне запретили быть режиссером-постановщиком, мотивировав это моей профнепригодностью. Максимум, на что я мог претендовать, — на роль ассистента режиссера. Кстати, мне никто даже и этого не предлагал. Я находился в тяжелом положении и сам был готов уехать. Но когда возникало такое желание, я собирал вокруг себя близких людей и нас оказывалось так много, что об отъезде переставала идти речь. Гега знал, что по ряду причин я не хотел здесь жить, и не потому, что я не любил Грузию. Тогда я подумывал об отъезде, чтобы получить возможность заниматься своим делом: здесь я был лишен такой возможности[4].

Г.Рамазашвили. И несмотря на это, Гега снимался в кино и участвовал в театральных постановках. И если для него был важен протест, то почему он поступился именно работой в «Покаянии» — фильме, содержащем протест куда более масштабный и действенный?

М.Кобахидзе. Мне нечего на это сказать. Гега был очень доволен, что его пригласили работать в «Покаянии». И с большим подъемом реагировал на каждый телефонный звонок, когда речь шла о выезде на съемочную площадку. Тому, что он прервал эту работу, объяснение мог дать только Гега. Я думаю, что из-за желания вырваться все остальное — то есть работа, родители, родина — отодвинулось на второй план.

Г.Рамазашвили. Ваше объяснение случившегося изменилось за прошедшие с того дня годы?

М.Кобахидзе. Я уверен, что это судьба, а от судьбы очень трудно уйти. Я по-прежнему думаю, что они настолько были взвинчены, что здесь уже не могли оставаться.

Г.Рамазашвили. Вы не видите в этом элемент юношеской лихости — взять да угнать самолет на американскую базу в Турции?

М.Кобахидзе. Если бы угон завершился удачно, была бы даже какая-то прелесть в этом побеге из тюрьмы.

Г.Рамазашвили. Вы же прекрасно понимаете, что вам уже не дали бы уехать, даже если бы угон завершился удачно. Далее вас могли бы лишить вообще возможности работать. То же «Покаяние» по распоряжению республиканского КГБ должны были уничтожить, и Абуладзе был вынужден прятать пленки. То есть работа многих людей была поставлена под удар. Вы не находите странноватым протест, который в первую очередь ущемляет права ближних?

М.Кобахидзе. Чем больше я об этом думаю, тем больше убеждаюсь, что они по-другому не могли поступить.

Г.Рамазашвили. Почему именно они «не могли», а какие-нибудь диссиденты, претерпевавшие за свои убеждения, могли?

М.Кобахидзе. Существуют разные формы протеста — харакири, голодовка, писание стихов. Вы правильно сказали, что молодость и излишний темперамент сделали свое. Мы часто говорили о похищениях вообще. Когда расстреляли корейский самолет, я сказал, что если погибнет даже один человек, это уже аргумент против угона. И хотя в корейском случае угона не было, наши власти, беспощадно расстреляв этот самолет, свое лицо показали. И легко было догадаться, как они обошлись бы с собственными согражданами, если бы появился повод, и тем более такой, как угон самолета. Конечно, люди, похищавшие самолет, понимали, что могут лишиться жизни. Поэтому я при всем желании не могу за них ответить на ваш вопрос. Мои слова остаются догадками и предположениями.

---

[4] Незадолго до сдачи статьи в печать стало известно, что М.Кобахидзе снимает полнометражный фильм «Вариации на тему любви». Картину субсидируют Россия, Франция, Грузия. — *Прим. ред.*

Когда меня вызвали в органы и поинтересовались, что я думаю о происшедшем, я признался, что все это — как снег на голову. А мне в ответ: «Мы знаем вас, Кобахидзе. Вы у нас — махровый антисоветчик, детей в советскую школу не отдаете, сами не работаете и два года назад в составе группы из пяти человек хотели угнать самолет». Меня рассматривали уже не как свидетеля — как подозреваемого. И я сказал им, что если они хотят меня обвинить, то пускай и оформляют это соответствующим образом. Тогда гэбист, беседовавший со мной, почувствовал, что перегнул палку, и сказал, что все это ерунда, после чего мы нормально продолжили разговор. Допрашивали меня два часа, и под конец мне опять стали говорить, что да, мол, им известно...

Я не знаю, что им там было известно. Потом я уже стал догадываться, почему они мне это говорили. Дело в том, что в том же году, уехав из Союза, остался за границей мой друг Миша Попхадзе, который вместе со мной видел однажды Микаберидзе, Церетели и священника. И, видимо, в органах решили, что у нас тогда состоялась заговорщицкая встреча. Не исключено, что они хотели втянуть меня в это дело точно так же, как они втянули священника. Но я не знал братьев Лекишвили-Ивериэли, а поэтому не подходил на роль тайного организатора самолетного угона. Что же до священника, то он знал всех, и, видимо, когда он был взят, ему пообещали, что если он возьмет что-то на себя, то этим облегчит участь остальных ребят. В итоге он взял на себя много лишнего, признав себя вдохновителем и главным организатором угона. На суде было ощущение, что его обработали. А вся причина в том, что по законодательству без главаря невозможно оформить банду. Фактически как главарь был расстрелян человек, который в угоне не участвовал и к самой затее имел опосредованное отношение. Так что меня тоже рассматривали как хорошего кандидата на эту роль, но каких-то фактов для этого не хватило.

Г.Рамазашвили. А ваша известность не могла им помешать?

М.Кобахидзе. Я могу лишь предположить, что в тот момент они стремились продемонстрировать крайнюю решимость в борьбе с угонщиками, так что никакая известность их не остановила бы. Собственно, они и во время следствия творили, что хотели. Простой пример: я имел право на свидание с Гегой. В Верховном Суде нашу просьбу о встрече с ним отклонили, сославшись на ЦК.

«ИЗВИНЕНИЯ БУДУТ ОСКОРБИТЕЛЬНЫМИ»

Отношение обвиняющей стороны к преступникам распространялось на их родителей и до отмены регламентированной законодательством встречи с осужденными родственниками. Они также не были поставлены в известность о приведении приговора в исполнение. Перед судом Тинина мать попросила у заведующего особым отделом республиканского КГБ разрешение принести дочери белую сорочку, на что Мирианашвили (возглавляющий сейчас один из юридических отделов Тбилисской мэрии) ответил: «Может быть, вам всем в черные сорочки вырядиться?»

В дальнейшем подписанная родителями осужденных петиция с просьбой о смягчении приговора была отвергнута прокуратурой. Собственно, даже сами преступники, пытаясь оценить свой поступок, понимали, что смягчения ждать не приходится. Не за что. В своем последнем слове после вынесения приговора Герман сказал: «Что я могу сказать в свое оправдание?.. Я не могу извиняться, ведь любые извинения будут оскорбительными».

От редакции

Мы не предпринимали никаких специальных усилий, чтобы вернуться к вышеописанным событиям. Материал сам пришел в руки, и грех было им не заинтересоваться. Рассказы участников и свидетелей трагедии 80-х, сопряженные к тому же с многострадальной историей великого фильма «Покаяние» Т.Абуладзе, — только лишь документальный, фактологический срез очерка Георгия Рамазашвили уже представлял несомненную ценность. Но решение публиковать этот материал было принято из соображений скорее мировоззренческого толка, нежели понятного профессионального инстинкта информировать читателя о том, о чем он заведомо не знает и не прочь узнать. Дело в том, что наш молодой автор — ему не исполнилось еще и двадцати — понял, что в этой кровавой и достаточно темной истории — ибо власти хорошо поработали, чтобы информация о событиях была недоступна для общественности, — заключен урок, обращенный в настоящее и будущее. Урок, который не был столь очевиден тогда, во время свершения событий. В момент шока не до рефлексии, да и какие рефлексии под недреманым оком цензуры: самой скудной информации — и той не было. А забугорное радио исправно глушили. Ходили слухи и домыслы, но толком никто не знал истинных масштабов трагедии, не говоря уже о причинах и обстоятельствах. Очевидно было лишь то, чего нельзя было скрыть: что угонщики — дети грузинской элиты, творческой и научной; что погибли невинные люди, что случившееся поставило под удар картину Т.Абуладзе, к съемкам которой он недавно приступил. Все это потрясало и порождало вопросы, вопросы, вопросы... Отсутствие информации довольно быстро эти вопросы отменило. Драма ушла в песок — как ничего и не было...

Но и тринадцать лет спустя кровавое не выцвело до розового. По материалу это чувствуется — читая, трудно совладать с внутренней дрожью. Преступление не перестало быть преступлением — безумный рывок к свободе маленькой группы молодых людей оплачен жизнями невинных, волею случая оказавшихся в злосчастном самолете, и их собственными жизнями. Остались безутешные родители и родственники и угонщиков, и их жертв. И все же, все же...

Время отменило политический аспект тбилисской трагедии, в сущности, единственно важный для тогдашнего официоза, для партбюрократов, чья карьера рушилась мгновенно из-за подобных криминалов. Срок давности вывел на первый план совсем другие проблемы — бытийственного и этического толка. Как могло случиться, что дети из хороших семей, мальчики, таскающие в кармане Евангелие, так легко преступили главные евангельские заповеди? Какие иррациональные силы действовали тогда? Какие мутации происходили? Понять неправого еще не означает простить. Зато помогает разгадать коды времени, коды навсегда ушедшего прошлого. И случайно ли, что мотив иррационального бунта с трагическим и кровавым финалом стал доминантным мотивом постперестроечного кино?

Кровавый эпизод в Тбилисском аэропорту оказался одним из первых в череде страшных, почти мистических катастроф, по сей день все еще преследующих нашу страну. То был Знак Беды, предупреждение о разверзшейся бездне. Эпоха позднего тоталитаризма, названная впоследствии «застоем», шла к концу и вырулила на самый опасный участок пути. Начиналось Время Икс. Нельзя уже было не видеть и не понимать, что трещина проходит через души человеческие.

«Несколько интервью по личным вопросам» — неплохая профилактика против прогрессирующей ностальгии по «старым добрым» временам.

ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ

Жан Ренуар (1924)

«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»
(LA GRANDE ILLUSION)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ	Шарль Спаак и Жан Ренуар.
РЕЖИССЕР	Жан Ренуар.
КОМПОЗИТОР	Жозеф Косма.
ОПЕРАТОР	Кристиан Матра.
ХУДОЖНИК	Лури.
ЗВУКООПЕРАТОР	Де Бретань.
МОНТАЖ	Маргерит Март-Юге.
АКТЕРЫ	Эрик фон Штрогейм, Жан Габен, Пьер Френе, Далио, Дита Парло, Жюльен Каретт, Гастон Модо, Жан Дастэ, Жак Беккер, Сильвен Иткин и другие.

Réalisations d'Art Cinématographique (R.A.C.),
1937.

ШАРЛЬ СПААК, ЖАН РЕНУАР

После титров на экране появляется надпись: «Рассказанные в этом фильме события имели место во время войны 1914 — 1918 годов».

Французский фронт. Бар эскадрильи

На граммофоне крутится пластинка с песенкой «Фру-Фру». Чей-то мужской голос подпевает. Это лейтенант Марешаль. Склонившись над пластинкой, он погружен в далекие воспоминания.

Марешаль. Фру-Фру... Фру-Фру... Тра-ля-ля-ля... ля...

Марешаль — механик, благодаря стечению обстоятельств произведенный в ранг офицера. Он одет в обмундирование, его кепи слегка сдвинуто на затылок, авиаторская рубашка расстегнута, вокруг шеи повязан широкий шарф. На дворе зима, одна из самых холодных на той войне. В офицерской столовой поблизости от передовой не очень жарко. Позади Марешаля несколько офицеров, которые, сидя возле бара, о чем-то спорят. Внезапно, словно преодолев задумчивость, Марешаль поднимает голову и направляется к бару. Он обращается к стоящему за ним солдату Альфену.

Марешаль. Скажи-ка, кормилец, ты собираешься в Эперней?

Альфен. Конечно!

Марешаль. И скоро?

Альфен. Через полчаса.

Марешаль *(остановившись возле него).* Ты на машине? *(Тот кивает.)* Тогда будь другом... подожди меня!

Альфен. К Жозефине?

Марешаль *(подчеркнуто).* Естественно, к Жозефине.

Альфен *(улыбаясь).* Ты не один такой.

Марешаль *(пожимая плечами).* Наплевать!

Пластинка продолжает крутиться. Входит капитан Ренжис и тотчас обращается к Марешалю.

Ренжис. Послушай, Марешаль... Прибыл тип из штаба... Тебе придется его подхватить.

Марешаль *(огорченно).* Из штаба?.. Как же это некстати...

Ренжис *(иронически).* Ты из-за Жозефины? И куда только тебя это заведет?

Марешаль *(следуя за ним к двери).* Ничего, подождет. Слушаюсь, мой капитан!

Оба выходят. Некоторое время слышится песенка «Фру-Фру», но вот пластинка закончилась. На стойке бара — флажки эскадрильи. Чуть выше — лист ватмана с изображением фигурок: охотника, крокодила и мертвой головы. Под каждым из них текст следующего содержания: «Эскадрилья М.Ф.902. Алкоголь смертелен. Алкоголь сводит с ума. Командир эскадрильи тоже пьет».

Кабинет капитана

Войдя в кабинет, капитан Ренжис и Марешаль видят в помещении того самого «типа из штаба», который с моноклем в глазу очень надменно изучает фотографию аэросъемки. Чтобы все лучше рассмотреть, он поправляет монокль. Ренжис и Марешаль подходят к нему. Марешаль отдает честь.

Ренжис *(Марешалю).* Капитан де Боэльдье из штаба полка.

Марешаль *(представляясь).* Марешаль.

Боэльдье *(очень холодно, помахав фотографией).* Скажите, месье Марешаль, вам знакома эта фотография?

Марешаль *(взглянув).* Так точно, мой капитан!.. Мы сделали этот снимок вместе с Рикором.

Боэльдье. И где же этот месье Рикор?

Марешаль. У него увольнительная.

Боэльдье. Естественно!

Подойдя к Марешалю, он на что-то показывает пальцем на фотографии. Капитан Ренжис, стоящий у него за спиной, вытягивает шею, стараясь рассмотреть снимок.

Боэльдье. Меня беспокоит вот это серое пятно... Вот здесь, к югу от шоссе.

Ренжис *(вмешиваясь).* Это не шоссе, а канал.

Марешаль. Да ну! А я-то считал, что это железная дорога.

Боэльдье *(иронически).* Какое трогательное единодушие! Качество съемки позволяет судить о достоинствах нашей фотоаппаратуры.

Марешаль *(пожимая плечами).* Понимаете... в тот день был туман.

Боэльдье. Я хотел бы разрешить эту загадку.

Ренжис. Слушаюсь. Сейчас вызову истребитель. *(Обернувшись, берет телефонную трубку.)* Алло! Алло! Соедините меня с эскадрильей истребителей.

Еще раз взглянув на фото, Марешаль возвращает снимок Боэльдье и направляется к выходу.

Марешаль. Пойду переоденусь, мой капитан.

Марешаль выходит. Ренжис и Боэльдье остаются.

Ренжис. Что вы предпочитаете — комбинезон или полушубок из козла?

Боэльдье. Какая разница! Комбинезон дурно пахнет, а полушубок линяет.

Ренжис *(снова у телефона)*. Да! Соедините меня с эскадрильей истребителей, пожалуйста!

Немецкая офицерская столовая

В дверях появляется немецкий майор в сопровождении нескольких офицеров. Помещение это очень похоже на столовую эскадрильи № 902. Стоит накрытый к обеду стол, тут же бар, бутылки. Из граммофона доносится вальс Штрауса. Вошедший майор фон Рауфенштайн еще не снял форму летчика-истребителя. Осанистая фигура, сдвинутые каблуки. Он залпом выпивает стакан вина, а затем чешет ухо. По сравнению с пришедшими его поздравить офицерами он небольшого роста. Типичный прусский дворянин — породистый и строгий. Лицо суровое.

Рауфенштайн — Эрик фон Штрогейм

Рауфенштайн *(ординарцу, по-немецки)*. Господин Бредов, благоволите взять машину и обследуйте местность около сахарного завода... Я сбил «Кодрон». Если офицеры живы, пригласите их к обеду.

Бредов. Слушаюсь, господин майор!

Рауфенштайн *(обращаясь к одному из офицеров)*. Пора вам отличиться, господин Фресслер, и приготовить один из ваших знаменитых фруктовых пуншей. *(Пауза.)* Надо обмыть мой второй самолет.

Остальные офицеры с бокалами окружают его и поздравляют с победой. Осушив бокал, Рауфенштайн по привычке откидывается назад.

Фресслер. С удовольствием, господин майор. *(Оборачиваясь к бармену.)* Дайте мне три бутылки мозельского, две рейнского, одну шампанского, полбутылки коньяку, банку ананасов, три лимона... ну, и сахару, конечно.

Пока он все это перечисляет, камера разглядывает женские фото, пришпиленные к стене. В дверях появляется Бредов. Гремит венский вальс.

Бредов. Там два офицера... Один ранен в руку. Я отправил его в медчасть.

Через некоторое время Бредов снова появляется в сопровождении Боэльдье и Марешаля с рукой на перевязи. Боэльдье, как всегда, выглядит безупречно. Марешаль кажется усталым. Он без головного убора, в трикотажном свитере, на который накинута куртка.

Рауфенштайн делает знак Боэльдье подойти и щелкает каблуками. Другие офицеры следуют его примеру. Полный достоинства Боэльдье отвечает.

Рауфенштайн *(по-французски, но с сильным акцентом)*. Майор фон Рауфенштайн, командир эскадрильи № 21. Мы очень польщены увидеть у себя французских гостей. *(Представляя своих людей.)* Мои офицеры... Ординарец... шинель!

Боэльдье *(после взаимных приветствий)*. Капитан де Боэльдье.

Пожимают друг другу руки.

Рауфенштайн оборачивается к Марешалю и суховато приветствует его, сразу догадавшись, что тот некадровый офицер. Тем временем один из немецких солдат помогает Боэльдье снять полушубок. Рауфенштайн приглашает всех к столу.

Рауфенштайн *(по-французски)*. Господа, к столу!

Он усаживает Боэльдье справа от себя, а

Марешаля — слева. Все рассаживаются. Рауфенштайн склоняется к Боэльдье и, продолжая разговор, надевает свой монокль.

Рауфенштайн. Мне известен один Боэльдье... граф де Боэльдье...

Боэльдье *(заинтересованно)*. Да-да, это мой кузен Эдмон де Боэльдье, бывший военный атташе в Берлине...

Рауфенштайн *(по-немецки)*. Какой был прекрасный кавалерист!

Боэльдье *(по-английски)*. Да, добрые старые времена...

Сидя рядом с немецким офицером, Марешаль лишь смотрит в свою тарелку.

Немецкий офицер. Вы не голодны? Почему вы не едите?

Марешаль. Напротив... *(Указывая на руку.)* Я не могу резать мясо...

Немецкий офицер. Вы позволите?

Берет у Марешаля его вилку и нож и разрезает мясо.

Марешаль. Вы хорошо говорите по-французски!..

Немецкий офицер. Я работал у «Гнома» в Лионе.

Марешаль *(радостно)*. Не может быть! Я тоже там работал механиком!

С шумом открывается дверь. Все оборачиваются. Входит немецкий солдат с траурным венком, на ленте написано: «Капитану французской авиации Крюссолю, сгоревшему 12 марта 1914 года. От офицеров немецкой эскадрильи Ф.С.21».

Рауфенштайн *(торжественно)*. Господа... *(Обращаясь к Боэльдье.)* Я очень сожалею по поводу такого совпадения.

Рауфенштайн знаком приказывает прекратить музыку. Все офицеры встают и вытягиваются по стойке «смирно». Каждый склоняет голову.

Рауфенштайн *(после паузы)*. Пусть земля будет пухом нашему смелому противнику.

Общее молчание.

Рауфенштайн. Благодарю вас, господа.

Все снова садятся. Опять звучит вальс. Пока все едят, на пороге появляется старый солдат. Приветствуя собравшихся, он щелкает каблуками. Это военный жандарм без галунов.

Жандарм *(по-немецки)*. Полевая жандармерия. Я за военнопленными офицерами.

Снова щелкают каблуки, после чего их звук сливается с шумом идущего поезда.

Сельская местность

Из окна вагона мелькает заснеженный пейзаж. Над ним нависло низкое и серое небо... Наконец, поезд останавливается. Щит с надписью: «Лагерь для военнопленных № 17. Альбах. Офицерский лагерь С.К.VII».

Двор казармы

Двор опоясан серыми, мрачными, печальными строениями. Вдали четким шагом проходит немецкий отряд. Военнопленные дожидаются прибытия «новеньких». А вот и они. На лицах невероятная усталость. Тут французы, англичане, русские, бельгийцы — офицеры всех армий. В их числе — Боэльдье и Марешаль. Один, как всегда, держится очень надменно, у другого — усталый вид: он демонстративно зевает. Глядя сквозь монокль на Марешаля, Боэльдье не может скрыть некоторого пренебрежения. Тем временем немецкий унтер-офицер что-то резко и громко выкрикивает; не все понимают его слова, но все застывают на месте. Это фельдфебель Кранц. Военнопленные с любопытством поворачиваются в его сторону. Тот вынимает из кармана бумажку и, прежде чем приступить к чтению, смотрит в сторону французских офицеров.

Кранц *(медленно читая по-французски, с сильным немецким акцентом)*. «По приказу майора Крауса к офицерам будет проявлено все подобающее их званию уважение. Тем не менее майор Краус напоминает, что вы должны подчиняться немецким военным властям. Вам придется отныне привыкать к немецкой дисциплине...»

Немецкие солдаты в строю. Серьезные лица военнопленных.

Кранц *(продолжая чтение)*. «...Все немецкие солдаты, работающие в лагере, имеют право отдавать вам приказы, и вы должны им беспрекословно подчиняться. Согласно уставу немецкой армии, вы обязаны отдавать честь немецким офицерам. В случае побега часовые имеют право стрелять без предупреждения. *(Насмешливое лицо Боэльдье и заинтересованное — Марешаля.)* Категорически запрещается появляться в неопрятной одежде, собираться группами, громко произносить оскорбления в адрес немецкой нации, покидать комнату после отбоя, завязывать устные и письменные отношения с гражданскими лицами за пределами лагеря. Категорически запрещается разговаривать с часовыми». *(Складывает бумажку и кладет в карман.)* А теперь, господа, мы просим вас последовать в контору для прохождения небольшой формальности.

Общий план казарменного двора. Охрана сопровождает военнопленных на пути к строению. По дороге им попадаются «старички».

Один из них. Эй, новенькие!

Другой. Надо же их предупредить!

Запевают на мотив песни «Ангел чистый, ангел милый», переиначивая слова.

Группа военнопленных. «Ангел чистый, ангел милый... Прячьте золото и часы».

Актер *(подходя ближе)*. Спрячьте подальше.

Немецкие охранники разгоняют их. Боэльдье и Марешаль стоят в очереди в барак.

Марешаль. Эй, что они там сказали?

Боэльдье *(как о чем-то очевидном)*. Чтобы мы припрятали золотые монеты.

Кранц вмешивается и прогоняет последних певцов. Теперь наступила очередь пройти в барак Боэльдье и Марешалю.

Комната для обыска

Немецкий солдат грубо обыскивает английского офицера. Тот отбивается.

Англичанин *(на родном языке)*. Руки прочь! Не прикасайся ко мне!.. Захотел мои часы?

Англичанин достает часы из кармана, бросает их на пол и разбивает каблуком. Немецкий солдат подбирает обломки от часов и кладет на амбарную книгу, в которой другой солдат что-то регистрирует. Раздается крик: «Оставьте меня! Оставьте меня в покое! Это мои вещи!» Немецкий солдат дает знак Марешалю, который подходит к нему в сопровождении де Боэльдье.

Немец. Ваша очередь.

Он ощупывает руку Марешаля, которая все еще на перевязи, а затем обыскивает его.

Марешаль. У меня нет ничего, старина... Если бы я знал, что попаду сюда, я прихватил бы немного денег... Очень сожалею...

Немец. Нихт!

Обыскав Марешаля, немецкий солдат приступает к обыску Боэльдье, начав с карманов его мехового полушубка. Тот высокомерным и презрительным жестом останавливает его.

Боэльдье. Это еще что за манера обращения?

Солдат находит портсигар, открывает его, а затем поднимает голову.

Немецкий унтер-офицер *(по-французски)*. Сожалею, капитан, но мы обязаны вас обыскать... Война!

Боэльдье *(очень холодно)*. Совершенно с вами согласен... Но ведь все можно делать вежливо... Иначе я буду вынужден обратиться к главнокомандующему армии.

Общежитие

Французские военнопленные собрались вокруг одного из них, Розенталя, который разбирает большую полученную из дома посылку. За ними внимательно наблюдает немецкий охранник.

Сторож. Откройте!..

Розенталь продолжает вытаскивать консервы. Актер сзади хлопает его по плечу.

Актер. И как же ты намерен этим воспользоваться без огня?

Розенталь *(продолжая распаковывать)*. Смотри-ка, шоколад!

Тут завязывается перепалка между французским солдатом и часовым.

Французский солдат *(с коробкой в руках)*. Ну и скоты, открыли банку с ветчиной!.. Вы не имели права!.. А потом будете говорить: «Таков порядок»... Теперь все протухло.

В ярости запускает пакетом в немца, который не трогается с места. Розенталь тем временем заканчивает возиться с посылкой.

Розенталь. Я не перестаю удивляться и восхищаться всякий раз, когда получаю посылки от родителей. Только подумайте: мы где-то в центре Германии, отделенные от них линией фронта, а мне из Парижа доставляют банку с зеленым горошком!

Учитель. А особенно меня потрясает порядочность наших охранников.

Картье. Да уж!

Актер *(прерывая его)*. Наш окаянный

фельдфебель Артюр получает на обед одну капусту, которую терпеть не может. Его желудок отказывается ее принимать — сам мне признавался. Уверен, что ему больше бы понравился зеленый горошек.

Инженер. Если они начнут питаться нашим зеленым горошком, плакали наши посылки, и тогда им придется нас кормить. Сегодня же они сами себя едва обеспечивают.

Розенталь. Давайте поспешим. Наши гости наверняка проголодались.

Столовая фельдфебелей

Трое немецких унтер-офицеров склонились над своим жалким рационом. На стене портрет Вильгельма II.

Ляйнингер. Эта подливка сделана из дерьма!

Цинс. А что едят французы?

Зах. Капусту... Но что им капуста — у них есть консервы.

Цинс. А русские?

Зах. Корневища от капусты... но только без консервов.

Все трое смеются.

Цинс. А англичане?

Зах. Сливовый пудинг!..

Пожав плечами, они продолжают свою трапезу.

Общежитие

Марешаль зажигает сигарету от листка бумаги, протянутого актером. Оба курят, ожидая, когда Камиль, выступающий в качестве денщика Розенталя, закончит сервировать стол.

Актер. В мирное время я был актером в театре Буфф дю Нор. Ты меня видел на сцене?

Марешаль. Знаешь, я никогда не ходил в театр! Слишком серьезное дело! А ты интересовался велотуром по Франции? Так вот, я видел Шабера, Малыша-Бретона и остальных парней...

Пока он говорит, все снуют возле стола. Инженер подходит к Боэльдье. Розенталь, стоящий рядом, достает снедь и ставит все на стол.

Боэльдье *(слегка удивленный)*. И все это можно купить в городе?

Инженер. Почти все, но при помощи столовой.

Боэльдье. Отлично! Тогда я куплю английское кресло, несколько книг, игральные карты, английские сигареты...

Инженер *(обрывая его)*. Ну это вряд ли!

Боэльдье. Вы так думаете?

На втором плане Камиль вручает Розенталю пачку сигарет.

Камиль. Вот и все, мой лейтенант... Постараюсь прийти завтра. *(Дружески приветствует его.)*

Розенталь. Спасибо, Камиль. *(Обернувшись к остальным, приглашает всех к столу.)* А теперь, друзья мои, если угодно, прошу за стол. *(Все шумно рассаживаются.)* С чего бы вы хотели начать? С холодного цыпленка, гусиной печени с трюфелями из Перигора или с маринованной макрели «Капитан Кук»?

Боэльдье *(усаживаясь)*. Какая роскошная еда.

Марешаль. А разве вас совсем не кормят?

Сосед. На словах — да, на деле — нет: то, что нам дают, несъедобно. Нас спасают посылки. *(Со смехом.)* Особенно те, которые получает Розенталь.

Розенталь. Не говори глупости! *(Своему соседу Боэльдье.)* Не угодно ли в качестве аперитива немного коньяку, мой капитан?

Боэльдье. Почему бы и нет?

Разговаривают Марешаль и учитель, его сосед по столику.

Учитель *(Марешалю)*. Никогда в своей жизни я так хорошо не ел. *(Протягивая Марешалю блюдо.)* Хотите еще рыбы?

Марешаль. Пожалуй... разумеется.

Учитель. Начинаю привыкать к хлебосольству Розенталя. Человек — это животное, которое так просто приручить!

Актер подражает ему, сидя напротив. Во рту у него сигарета, в руках бутылка. Свои грубые шутки он выдает с сильным акцентом парижского гавроша.

Актер. Вам, наверное, уже понятно, что лейтенант — учитель... Сестра Анна... Аннеси... Сикамбр... Камбронн. *(Смеется.)* Чертовски забавно!

Марешаль *(с иронией)*. А ты, оказывается, порядочный шутник!

Актер перестает смеяться. К нему со своим неизменным высокомерным видом склоняется Боэльдье.

Боэльдье. Нам что, уже должно быть

смешно? *(Оборачивается к Розенталю.)* Ваш коньяк весьма недурен.

Инженер *(наливая коньяк)*. На этой последней войне и такой сойдет.

Тем временем актер берет монокль, оставленный Боэльдье на столе, и старается его нацепить, подражая жестам своего соседа.

Розенталь *(к Боэльдье)*. Бармен от «Фукетса» прислал мне его в бутылке из-под воды для полоскания рта.

Учитель *(не понимая)*. А что такое «Фукетс»?

Марешаль. Бар на Елисейских полях!

Учитель. Наведываясь в Париж, я всегда обедал у зятя. Это куда дешевле ресторана.

Боэльдье — Пьер Френе

Розенталь *(на ухо Боэльдье)*. А как давно вы были в Париже?

Боэльдье. Неделю назад.

Розенталь. Завидую... Там очень людно?

Боэльдье. В последний раз у «Максима»... было яблоку негде упасть.

Марешаль. А я никогда не хожу в эти места... «Фукетс», «Максим»... Мне больше по душе маленькие недорогие бистро, где можно перехватить стаканчик доброго вина.

Голос *(за кадром)*. Хотите холодного цыпленка?

Учитель *(задумчиво)*. «Максим»... Я тоже там никогда не был.

Марешаль. И ничего не потеряли.

Актер. Ладно! Ладно!.. Всем известно, что ты столуешься у зятя! *(Запевает.)* «Братья Жаки, братья Жаки! Вы не спите?»

Напевая, он хлопает Боэльдье по плечу. Надевая свой монокль, Боэльдье посматривает на актера с некоторой долей пренебрежения.

Лагерный двор

Французские военнопленные прохаживаются по двору. Их видно через окно одного из строений. Проходит актер, жестами изображая, будто он в монокле. С ним сталкивается Розенталь.

Актер. Эй, послушай-ка!..

Розенталь. В чем дело?

Актер. Ты видел этого *(изображает Боэльдье)*, с моноклем?

Розенталь. Нет, не видел.

Актер. Я из столовой... Можешь сказать ему, что английское кресло уже доставлено.

Розенталь *(уходя)*. Ладно, скажу!

Душевая

Инженер моет ноги Марешалю, у которого по-прежнему повязка на руке.

Марешаль *(взглянув в окно)*. Он славный, этот парень с консервами... *(После паузы.)* Наверное, хорошо устроился.

Инженер *(вытирая ноги Марешалю)*. Наверное! Тебе что, не известно имя крупных банкиров Розенталей?.. *(Марешаль отрицательно качает головой.)* Так вот, старина, это его родители. Уж поверь мне!

Марешаль. Ты меня щекочешь. *(После паузы.)* А он-то что делает?

Инженер. У него большой Дом моды.

Марешаль. Вот и придумал... Потеха!.. Будь у меня деньги, я таким делом ни за что не стал бы заниматься. А ты что делал на гражданке?

Инженер. Инженер-землеустроитель...

Марешаль. Ах, да, землеустроитель...

Инженер *(выпрямляясь)*. Скажи, твоему приятелю с моноклем можно доверять?

Марешаль *(удивленный вопросом и заговорщицким видом инженера)*. Знаешь, он странный на вид... Но при этом смелый человек. О да, ты смело можешь ему доверять...

Инженер *(тихо).* Ладно. *(После паузы, на ухо.)* Дело в том, что по ночам мы роем подкоп.

Марешаль *(удивленно).* Подкоп? Зачем?

Инженер. Как зачем?.. Чтобы бежать!

Марешаль. Не может быть! И чем же вы роете?

Инженер. Лопатой для угля и старыми консервными банками. По моим расчетам мы должны оказаться вон там, в саду, за домами... Среди полей.

Марешаль. И как дело движется?

Инженер. Мы работаем два месяца. Еще несколько недель, и все.

Марешаль *(насмешливо).* Да будет вам! Война раньше кончится!

Инженер. Не строй иллюзий... Мы решили принять меры предосторожности.

Марешаль *(которому инженер закончил вытирать ноги, скептически, но заинтересованно).* И где же вы роете подкоп?

Инженер. Сам увидишь после отбоя.

Марешаль *(как бы впервые осознав услышанное).* Подкоп?.. Значит, роете подкоп? Как Монте-Кристо! Забавно!

Инженер встает. Марешаль вскакивает со своего места.

Марешаль. Спасибо, старина, ты очень добр.

Инженер. Брось! Когда такая рана, какие могут быть разговоры!..

Марешаль. Скажи... *(Смущенно.)* Я хотел бы задать тебе один вопрос.

Инженер. Давай.

Марешаль. Что такое землеустройство?

Общежитие

После ужина и перед тем, как погасят свет, немецкий унтер-офицер проводит перекличку.

Зах *(читая список).* Марешаль?

Марешаль. Здесь!

Зах. Боэльдье?

Боэльдье. А можно было бы — «Капитан де Боэльдье»!

Зах. Розенталь?

Розенталь *(за кадром).* Гм...

Зах. Реми?

Актер. Киска на месте.

Все *(за кадром).* Доброй ночи, Артюр!

Зах закрывает папку и, оглядев помещение, выходит, прикрыв за собой дверь. Прислушиваясь к шагам удаляющегося Заха, военнопленные выпрямляются на своих койках. Их лица очень внимательны и серьезны. В тишине каждый начинает заниматься своим делом. Сидя на своих койках, Марешаль и Боэльдье смотрят на них с удивлением. Актер подпирает дверь стулом, а затем вместе с товарищами занавешивает окно.

Инженер. Чья сегодня очередь?

Актер. Кажется, моя.

Инженер и учитель отодвигают в углу комнаты койку и снимают деревянное покрытие пола. Обнаруживается отверстие.

Тем временем актер привязывает к запястью веревку, другой конец которой привязан к старой консервной банке.

Марешаль *(приблизившись).* Это что такое?

Видит, как актер сует другую банку себе в карман, где уже полно банок.

Актер. В них мы вывозим землю.

Марешаль. А веревка?

Актер. Если я чувствую, что начинаю задыхаться, то дергаю за нее. Коробка падает — и это сигнал тревоги. Тогда ребята вытаскивают меня за лапки... лапки... лапки. *(Напевая.)* Сейчас я превращусь в крота!

Боэльдье рядом с инженером раскладывает пасьянс.

Боэльдье. Роете вы надежно?

Инженер. Крепления делаем из досок, которые таскаем из театра.

Боэльдье. А как поступаете с землей?

Инженер. Сначала укладывали ее под полом. Но теперь там так забито, что иголку не просунешь. Поэтому наполняем мешки и выносим с собой во время прогулки.

Закончив приготовления для работы в туннеле, актер на корточках проникает в дыру, а затем исчезает в ней совсем, оставив позади себя веревку. Вскоре она натягивается вдоль стены и перестает дергаться.

Устроившись под землей и тяжело вздохнув, актер начинает копать.

...Оставшиеся в комнате склонились над дырой в полу. Потом все поднимаются. На их серьезных лицах написана тревога за актера.

...Марешаль стоит на карауле. Внезапно он начинает проявлять беспокойство. Движением руки он просит всех помолчать.

Марешаль *(очень тихо).* Вы ничего не слышали?

Учитель *(подходя).* Нет.

Остальные прислушиваются, а потом жестами успокаивают Марешаля — мол, ошибся...

Марешаль. Уверяю вас... *(Пауза.)* Ну вот, снова!

Инженер. Пошлем кого-нибудь на разведку. *(Учителю.)* Сходи-ка ты, вряд ли ты вызовешь подозрение. Сделай вид, что идешь по нужде.

Инженер подталкивает учителя к двери. В туннеле, лежа возле свечи, актер с трудом роет землю.

Двор казармы. Ночь

Учитель выходит из барака и не без опаски проходит вперед. Навстречу ему попадаются солдаты, несущие на носилках человека. Он с удивлением смотрит на эту процессию. Зах и часовой с ружьем наперевес подходят к нему.

Учитель *(довольно развязно).* Скажите, Артюр, что тут произошло?

Зах. Этот парень пытался бежать. Его обнаружили в саду, за теми домами... Пришлось стрелять.

Учитель *(обеспокоенно).* За домами?.. И он мертв?

Зах. Похоже. *(Потом закричав.)* А вы что тут делаете?

Учитель *(с глупым видом).* Я?.. Иду по нужде. *(Удаляется.)*

В туннеле, начиная задыхаться, актер дергает за веревку.

Общежитие

Консервная банка бесшумно падает с полки на койку. Группа военнопленных у окна с беспокойством ждет возвращения учителя. Они настолько поглощены этим, что не замечают сигнала. Возвращается учитель. Все бросаются к нему.

Инженер. Ну, что там случилось?

Учитель *(шепотом).* Тихо! Кто-то пытался совершить побег. Не знаю, как. Его пристрелили в саду... за домами!

Все молчат, пораженные этой новостью. Внезапно учитель видит упавшую банку.

Учитель. Эй, смотрите — сигнал!

Все бросаются к дыре в полу и начинают с трудом вытаскивать актера. Марешалю явно неловко, что больная рука мешает ему принимать в этом участие. Наконец появляются ноги актера. Его поднимают наверх и укладывают на койку.

Учитель *(актеру, который продолжает стонать).* Что с тобой? Тебе трудно дышать или больно?

Но тот лишь хрипит и отрицательно машет головой. Розенталь подносит к его рту бутылку.

Розенталь. Хлебни-ка, старина, немного коньяку!

Учитель. От «Фукетса»?

Актер постепенно начинает приходить в себя. Повернувшись к Розенталю, он берет бутылку и делает глоток.

Актер *(напевая).* За тебя, дружок, за тебя! Не разбей бутылку! *(Пьет снова.)*

Боэльдье, инженер и Марешаль с облегчением вздыхают.

Боэльдье. А чей черед завтра?

Инженер. Ваш, мой капитан, если вы, конечно, не возражаете!

Боэльдье. С удовольствием. Я слышал, что когда ползаешь на животе, это идет на пользу здоровью.

Двор

На следующий день утром. Идет раздача почты. Фельдфебель Кранц оглядывает двор. За ним стоит немецкий солдат.

Кранц. Напоминаю, что строжайше запрещено присылать любую одежду, кроме армейской.

Группа заключенных с нетерпением ожидает раздачи почты. Среди них Марешаль, Боэльдье, учитель, инженер.

Марешаль *(насмешливо подражая Кранцу, по-немецки).* Штренг ферботен!

В это время немецкий офицер начинает раздавать почту. Те, кого он выкликает, радостно вытягиваются перед ним. Из числа наших знакомых письмо получил только Розенталь. Он протягивает инженеру газету, распечатывает письмо и жадно читает.

Марешаль *(Розенталю).* Есть новости?

Розенталь *(не оборачиваясь).* Письмо от тетки из Бордо.

Инженер *(листая газету).* Я на их месте был бы бдителен. «Франкфуртская газета» сообщает об огромном наступлении.

Марешаль *(с сомнением)*. Не может быть. Тогда они вывесили бы флаги и звонили во все колокола... Это несерьезно!

Боэльдье *(надевая монокль)*. Не угодно ли, господа, приступить к более серьезным вещам.

Остальные. Да, конечно!

Боэльдье. Только не все сразу.

Они расступаются перед Марешалем и учителем, которых догоняет запыхавшийся актер.

Учитель *(продолжая идти)*. Я не одобряю манию немцев преувеличивать в своих коммюнике важность событий.

Марешаль *(хмуро)*. А что делают наши газеты? Помнишь историю с русским катком?

Актер и инженер подходят к углу двора, предназначенного для посадок. Они останавливаются возле вспаханной грядки. Внезапно чья-то песня настораживает их. Это выбегают на тренировку немецкие новобранцы. Держа в руке лопату и заступ, французы застывают на месте.

Инженер *(продолжая разговор)*. А помнишь разговоры о пресловутом генерале, по вине которого умирали от бронхита бедные фрицы и который укреплял здоровье союзников.

Актер *(зубоскаля)*. А тюрпинит? Помнишь тюрпинит? Маленький флакончик размером с редиску, способный уничтожить чуть ли не армейский корпус? Они даже проделали опыт с целым стадом баранов.

Мимо них проходит учитель, вываливая из-под шинели спрятанную там в мешке землю. Актер наблюдает за часовыми. Инженер аккуратно притаптывает эту землю. Вслед за учителем то же самое проделывает и Марешаль.

Марешаль *(якобы очень заинтересованно)*. И что же вы тут посадили?

Инженер *(выпрямляясь)*. Одуванчики, старина, одуванчики. Да! Просто мечтаю о салате из одуванчиков под майонезом.

Марешаль. Будет тебе... Война кончится раньше, чем вырастут твои одуванчики.

К ним с очень достойным видом подходит Боэльдье и осторожно опорожняет принесенный под мышкой пакет. После чего аккуратно складывает его, стараясь не запачкать перчатки.

Боэльдье *(высокомерно)*. После этих занятных упражнений наши руки будут похожи на руки землекопов.

После него то же самое проделывает и Розенталь, но более незаметно. В этот момент к ним подходит один из французских военнопленных.

Солдат Дриан. Эй, Розенталь! Прибыли ящики!

Розенталь *(в восторге)*. С костюмами?

Дриан. Да... Три ящика. Их прислала твоя фирма. Там полно женской одежды... настоящей. *(К Боэльдье.)* Вы с нами, мой капитан?

Направляясь в сторону построек, актер грубо подражает женской походке.

Боэльдье *(не двигаясь с места)*. Нет, спасибо. Мои познания в области театра минимальны. И потом у меня дела...

Все уходят, кроме Марешаля и Боэльдье.

Марешаль *(с иронией)*. Несомненно, опять пасьянс.

Боэльдье. Вот именно... Я — реалист. *(Идет в противоположную сторону. Затем оборачивается.)* До скорого!

Марешаль. До скорого! *(Ухмыляясь.)*

Зал для праздников

На сцене английские солдаты поют и танцуют «Тюпперери». Идет репетиция. Репетирует оркестр, собирают декорации. За Розенталем и его друзьями наблюдает часовой. Они распаковывают полученные ящики, извлекая из них платья, чулки и различные предметы женского туалета. Часовой рассматривает корсет.

Актер *(часовому)*. Ты что-нибудь обнаружил, Артюр?

Часовой *(с акцентом)*. Нет, ничего!

Бросив на прощание взгляд, часовой удаляется под крики: «Привет! До свидания, Артюр!». Военнопленные собираются вокруг ящиков. Розенталь демонстрирует вечернее платье, примеряя его на себе.

Розенталь. С этими вещами надо обходиться осторожно... закрыв глаза.

Учитель. Какое короткое! Словно для девочки!

Марешаль *(пожав плечами)*. Разве тебе не известно, что сегодня женщины носят короткие платья? *(Взглянув еще раз и вздохнув.)* О Господи!..

Актер. Моя старуха написала мне, но я не поверил!

Марешаль. Валяй, примерь, чтобы мы убедились.

Розенталь *(вмешиваясь и останавливая актера).* Только не он... Он так плохо выбрит. *(Другому.)* Примерь-ка ты, приятель. С твоим ангельским лицом...

Солдат по прозвищу Херувим уходит, чтобы переодеться.

Марешаль. Они теперь носят не только короткие платья, но и короткую стрижку.

Актер *(пораженный).* Ну, знаешь! В постели, чего доброго, можешь подумать, что лежишь с парнем!

Учитель. Так всегда бывает: когда тебя нет рядом — женщины делают одни глупости! Когда я думаю о своей, все это пугает меня.

Розенталь — Далио, Марешаль — Жан Габен, Боэльдье — Пьер Френе

Младший офицер *(похож на «кадрового», довольно пожилой).* Я уверен, что моя не остригла волосы... Такое приходит в голову только шикарным девчонкам!

Все смеются. Розенталь вынимает из ящика туфли «лодочки».

Инженер. Черт побери, смотрите — туфли!

Розенталь *(счастливый).* Мы совсем позабыли, какие они бывают маленькие!

Порывшись еще, Розенталь вытаскивает чулки.

Инженер *(пораженный).* Смотрите, чулки!

Актер *(вместе со всеми).* Ай! Чулки! Чулки!

Учитель *(взяв пару чулок).* Шелковые! Таких я никогда не видел...

Кто-то из солдат с удивлением обнаруживает пару черных чулок. Тут появляется Херувим, одетый в платье с корсажем, в парике. Все молча оборачиваются в его сторону. Сколько воспоминаний он навевает! Сколько надежд! Эти тяжелые взгляды смущают Херувима.

Марешаль *(принужденно рассмеявшись).* Странное впечатление ты производишь!

Херувим. Странное?

Розенталь. Да, странное...

Марешаль *(трезво, с грустью).* И на самом деле странное...

В помещении повисает гнетущая тишина... Никто не находит что еще сказать этому солдату, вырядившемуся в женское платье. Все застывают в полном молчании, глядя на Херувима. Тот выходит на середину зала и непроизвольно делает женские жесты.

Голоса. Действительно... странное!

Двор

Распахиваются массивные ворота лагеря. Запряженная двумя лошадьми, въезжает телега, которой управляет немецкий солдат. Еще до того как проезжает телега с грузом, напоминающим гробы, мы видим неподвижно стоящих гражданских жителей. Среди них две старухи в трауре.

Одна из женщин *(вздохнув, потом по-немецки).* Бедные дети!

Во дворе занимаются молодые рекруты. Слышны команды: «Смирно!», «Вольно!». Затем все убегают.

Театральные кулисы

Подсобное помещение, превращенное Розенталем и его товарищами в пошивочную мастерскую. Они подгоняют платья, которые потребуются для предстоящего спектакля. У окна Боэльдье. Неподалеку от него Марешаль, он тоже не принимает участия в общем лихорадочном оживлении. Боэльдье оборачивается к актеру, который напевает, затем к тем, кто занят шитьем. Потом снова смотрит в окно.

Боэльдье. Посмотреть с одной стороны — дети, играющие в солдатиков, с другой — солдаты, развлекающиеся, как дети.

Учитель *(продолжая шить).* Я был бы совсем не прочь узнать, что происходит у меня дома.

Инженер. По-прежнему нет известий?

Учитель *(огорченно).* Ничего!

Актер *(жизнерадостно).* А мне абсолютно наплевать, что делает мадам... Я хочу смыться отсюда потому, что здесь скучно... Совсем другое дело оказаться на воле, сходить в «Трокадеро»... к Русселю-старшему... *(Напевает.)* Ля-ля-ля.

Розенталь *(обрывая актера).* Словом, ты хочешь сбежать только для того, чтобы дорваться до развлечений...

Актер *(глуповато-радостно).* Вот именно!

Инженер. А я из чувства противоречия. С тех пор как мне помешали, я страсть как хочу снова оказаться в окопах.

Марешаль *(словно самому себе).* А я — чтобы делать то же, что и все. *(Громче.)* Мне неприятно торчать здесь, когда другие погибают!

Боэльдье *(обернувшись к нему).* Для меня даже не существует такой проблемы... Для чего нужна площадка для игры в гольф? Чтобы играть в гольф! Теннисный корт? Играть в теннис. Так вот: лагерь для военнопленных — это то самое место, откуда надо постараться убежать... А что вы, Розенталь, как истинный спортсмен, думаете об этом?

Актер *(протиснувшись между Боэльдье и Розенталем).* Это он-то спортсмен? Да он родился в Иерусалиме.

Отвернувшись от всей компании и притворяясь, что погрузился в работу, Розенталь мрачнеет. Затем, бравируя перед Боэльдье, не слишком убедительно возражает.

Розенталь. Я родился в Вене. Простите, но это столица Австрии. От матери датчанки и отца поляка, принявшего французское гражданство.

Марешаль. Одним словом, старинная бретонская знать!

Розенталь. Возможно! *(По-прежнему отвернувшись от всех.)* Вот у вас, коренных французов, нет и ста квадратных метров родной земли. Розентали за тридцать пять лет обзавелись тремя историческими замками с угодьями для охоты, озерами, пахотными землями, заповедниками, фруктовыми садами, конными заводами, крольчатниками, птицефермами с фазанами и тремя картинными галереями... *(Все видят, что Розенталь на грани нервного срыва. Тот поворачивается к ним.)* Может быть, вы считаете, что ради всего этого не имеет смысла совершать побег?

Боэльдье *(удивленно).* Никогда не рассматривал патриотизм под таким, по правде говоря, довольно странным углом зрения.

Марешаль. Кролики, фазаны, заповедники. Сколько жратвы на кормежку холуев уходит!

Посасывая свою трубку, учитель пытается вникнуть в суть разговора. Чья-то рука стаскивает с его головы женский парик.

Учитель. А я оказался на войне по довольно странному поводу. Верите или нет, но это случилось потому, что я вегетарианец!

Марешаль *(удивленно).* Вегетарианец?

Учитель. Совершенно серьезно! Мы с братом страдали желудочной болезнью. Врач сказал нам — но сначала родителям, конечно: «Если будете есть мясо, вам конец». *(Чья-то рука вешает ему на шею кружевной воротничок Пьеро.)* Я стал вегетарианцем и... выздоровел. Мой брат продолжал есть мясо и серьезно заболел. Его комиссовали...

Боэльдье *(слегка наклонившись к учителю).* Словом, вегетарианство не помешало вам выполнить свой долг.

Учитель *(покачав головой).* В особенности стать рогоносцем!

Внезапно раздается военная музыка — фанфары, барабаны. К этим звукам примешивается тяжелая поступь марширующих новобранцев. Боэльдье возвращается к окну, остальные идут за ним. Все наблюдают за прохождением строя. Маленький актер даже взобрался на высокого инженера, чтобы что-то увидеть.

Инженер. Ничего не скажешь! Хорошо идут!

Боэльдье. Ненавижу звуки дудочек!

Учитель. Что ни говори, это производит впечатление!

Марешаль. Впечатление производит не музыка... не инструменты... а шум сапог...

Грохот сапог усиливается. По-прежнему опираясь о плечо инженера, актер оборачивается, видит дым в комнате и бросается к гладильной доске.

Актер. Вот черт! *(Снимает утюг, который прожег в его брюках дыру. Размахивает им.)* С вашими дурацкими разговорами я погубил свои брюки! *(Тем не менее, он напевает и пританцовывает, держа в руках испорченные брюки.)*

А за окном печатают строй новобранцы.

Танцуя, актер приближается к двери, в которую входит Зах-Артюр. Оглядев помещение, тот собирается что-то сказать актеру, но, видя его в женской одежде, стучит себя по виску и выходит.

Двор. Вечер

Фельдфебель вывешивает афишу с надписью на двух языках: «Сообщение генерального штаба. 20 февраля 1916 года нами взят Дуомон».

Звонят все окрестные колокола. В своей столовой празднуют победу немецкие офицеры: поют, пьют, кто-то бренчит на гитаре. Один из них выходит из помещения, потирает от холода руки и идет дальше. Камера следует за ним, а затем поднимается вверх по стене и заглядывает в окно французов, которые с огорчением прислушиваются к этому праздничному гаму.

Актер *(неожиданно серьезно)*. Так мы будем играть наше ревю или нет?

Марешаль. Еще бы! Назло! Я за то, чтобы пригласить майора и всех офицеров. Докажем, что наш дух не сломлен.

Учитель. Раз они взяли Дуомон, это серьезно...

Марешаль *(взволнованно)*. А кто спорит? Лишний повод не дрейфить.

Боэльдье *(Марешалю)*. Полностью снова с вами согласен, Марешаль. И хотя я не принимаю участия в вашем представлении, позвольте тем не менее выразить вам свою солидарность... Вы ведете себя достойно!

Столовая немецких солдат

Немецкие солдаты поют и пьют. Один из них громко бренчит на гитаре.

Зал для праздников

На сцене, одетый в великоватый для него фрак, поет актер, сильно переигрывая и жестикулируя.

Актер. «Если ты хочешь моего счастья, Маргарита! Маргарита!»

Актер кривляется на сцене. Время от времени он достает из петлицы незабудку и с наслаждением нюхает ее, продолжая петь и стараясь увлечь песней зал. Зал набит до отказа. В нем собрались военнопленные из всех бараков. В первом ряду — немецкие офицеры. В глубине зала — несколько вооруженных часовых.

Актер поет тот же куплет и гримасничает. Зал потешается. Ему-таки удается заставить всех подпевать. Актер фиглярничает, песенка, которую он поет, вульгарна, но своими парижскими интонациями он трогает всех. Только немецкие офицеры, чопорные и презрительные, остаются безразличными.

Актер *(продолжая петь)*. «Если ты хочешь моего счастья, Маргарита, отдай свое сердце!»

Все подхватывают куплет, в том числе и немцы, захваченные общим подъемом. Откровенно смеются. Офицеры вежливо аплодируют. На сцене актер выходит на поклоны. Занавес поднимается и опускается. Актер идет в глубь сцены, поднимает драпировку и выводит «гёрлс». Те выходят, танцуя нечто похожее на канкан. Это пять английских военнопленных, обряженных в парики и короткие юбочки, в перьях и побрякушках. Танцуют они с тяжеловесной «женской» грацией. Успех огромный! На сцене появляется «звезда» с веером и подходит к авансцене, чтобы станцевать финал на мотив «Тюппепери», а затем исполнить песенку в духе «Фру-Фру». Весь зал подпевает. Тем временем на сцене в картонной автомашине появляется актер. И тоже начинает подпевать.

...За сценой Розенталь с удивленным видом протягивает Марешалю газету.

...Со сцены льется куплет, исполняемый «гёрлс». Все разгорячены, и в эту минуту в своей обычной одежде на сцену врывается Марешаль.

Марешаль *(взволнованно поднимает руку, прося тишины. В руке у него газета)*. Остановитесь! Остановитесь!

Оркестрик смолкает. В полной тишине Марешаль кричит.

Марешаль. Дуомон отбит! Об этом сообщают сами фрицы!

В течение какого-то времени все потрясенно молчат. После чего оркестр начинает играть «Марсельезу». Все поют, вскочив со своих мест. Английские «гёрлс» стаскивают парики, их голоса с особым акцентом сливаются с хором. В зале царит необычайное волнение. Немецкие офицеры встают и поспешно удаляются. Пение продолжается. Все счастливы.

Затемнение.

...Немецкие солдаты бегут по улице к одному из зданий.

Подвал. Ночь

В темноте слышен топот сапог, спускающихся по лестнице в карцер.

Карцер

Закутавшись в шинель, Марешаль яростно сверлит с помощью ложки грязную стену своего сырого карцера. Здесь стоит голый топчан, покрытый одеялом. Через маленькое окошко в дверь проникает слабый свет. Открывается дверь, и в карцер входит немецкий часовой. Его внимание привлек шум из карцера. Марешаль устало поворачивается к нему, не скрывая своей ярости. Ничего не понимая, Зах таращит на него глаза.

Зах *(по-немецки)*. Что вы тут делаете?

Марешаль *(притворяясь идиотом)*. Что-что? Сверлю дыру. Чтобы бежать! *(Последнее слово он кричит.)*

Часовой наклоняется к нему. Воспользовавшись этим, Марешаль толкает немца, и тот падает. Выбежав за дверь, Марешаль закрывает ее за собой. Некоторое время из-за двери доносится шум борьбы.

Марешаль *(кричит)*. Оставьте меня в покое! Да оставьте же меня в покое! В покое! Оставьте!..

Дверь открывается. Солдаты вносят Марешаля в полуобморочном состоянии и кладут на топчан.

Двор казармы

Тень солдата ложится на приклеенную к стене афишу, на которой написано: «Дуомон отбит немецкими войсками. Немецкая армия снова вступила в форт Дуомон после боев, во время которых противник понес тяжелые потери. Мы взяли в плен 3700 человек. Форт окончательно в наших руках».

Французские военнопленные, немецкие часовые и солдаты читают этот текст, составленный на двух языках.

Учитель. Если от него что-то осталось!..

Пленный. Нет, ты только подумай! Какой ужас! Кто бы мог подумать?

Часовой *(по-немецки)*. Ничего не говорится, сколько при этом убито...

Известие это никого не волнует. Взятый немцами или отбитый французами Дуомон ничего не меняет в ходе войны: она продолжается...

Карцер

Марешаль все еще в карцере. Он отказывается есть миску супа, стоящую перед ним. Сидит, прислонившись спиной к стене. Он давно не брился. В замке двери слышен скрежет ключа. Марешаль неподвижен. Входит старый немецкий солдат. Подходит к Марешалю. Смотрит на нетронутый суп, печально качает головой и хлопает Марешаля по плечу.

Старый солдат *(по-немецки)*. Ну, как ты сегодня? Все нет аппетита?

Не понимая его, Марешаль отталкивает солдата и кричит.

Марешаль. Оставь меня в покое, слышишь?

Солдат слегка отступает, но Марешаль в очередном припадке продолжает кричать.

Марешаль. Мне на все наплевать!.. Наплевать! Я хочу, черт возьми, увидеть дневной свет. Свет! Здесь все дерьмо! Я хочу на волю, я хочу слышать французскую речь... французскую... понимаешь?

Сочувствуя, солдат видит, что кризис миновал, и присаживается рядом. Ему хочется доставить приятное заключенному. Роется в карманах и достает три сигареты. Молча протягивает их Марешалю, но тот отказывается. Тогда солдат кладет сигареты рядом с ним. Снова роется в карманах и достает губную гармошку. Протягивает Марешалю. Тот отворачивается к стене. Старый солдат огорченно встает, оставляя сигареты и гармошку, и выходит из карцера.

Коридор

Старый солдат запирает дверь карцера и затем тихо открывает «глазок» в двери. В этот момент Марешаль берет в руки гармошку и подносит к губам. Удовлетворившись увиденным, солдат закрывает окошко и уходит, напевая «Фру-Фру». По дороге он встречает часового.

Часовой *(по-немецки)*. Почему он так кричал?

Старый солдат. Потому что война затягивается.

Общежитие военнопленных

Разговаривают, покуривая, инженер, учитель и актер.

Инженер. Если мои расчеты правильны, то через четыре дня мы пройдем стену сада... Землю еще таскать и таскать!

Учитель. Теперь, когда появилась возможность бежать, попасть домой, я стал бояться.

Актер. Ты чего? На свете столько женщин!

Учитель. Но она у меня одна.

Актер *(как об очевидном)*. Вот почему ты и рогат!

Розенталь *(печально)*. А мне грустно, что придется уйти без Марешаля.

Боэльдье *(раскладывая пасьянс, оборачивается к Розенталю и вынимает монокль. В руке у него осталась одна карта)*. Мне это тоже очень неприятно. Но ничего не поделаешь — война! Так что не до сантиментов.

В этот момент в дверях в сопровождении солдата появляется Марешаль. Его выпустили из карцера. Волосы в беспорядке, он заросший, грязный и крайне истощенный. Дневной свет слепит его глаза. Боэльдье бросается к нему.

Боэльдье. Как я рад вас видеть, старина!

Остальные тоже подходят к Марешалю. Чтобы он не упал, его приходится поддержать и усадить на стул.

Розенталь *(суетясь вокруг него)*. Хочешь отдохнуть? Что-нибудь выпить?

Марешаль *(глухо)*. Я хочу есть... Хочу есть... Я голоден.

Открывая консервную банку, Розенталь старается скрыть навернувшуюся слезу.

Актер. Садись-ка сюда! Розенталь сейчас даст тебе пожевать.

Та же комната через несколько дней. Военнопленные нервничают, расхаживая по ней. По всему видно, что на этот вечер намечен их побег.

Марешаль. Который час?

Розенталь. Одиннадцать.

Марешаль. Как медленно сегодня тянется время.

Актер *(жестикулируя)*. Да, но сегодня — ауфвидерзеен!

Инженер. Значит, до встречи в Амстердаме!

Учитель. Мне очень интересно попасть в Голландию, там растут такие тюльпаны...

Актер. А я люблю их сыр. Голландский сыр — это нечто!.. *(Пауза.)* А тебе не нравится голландский сыр?

Учитель. Нравится, но тюльпаны так красивы! Говорят, ими там засеяны целые поля.

Боэльдье *(продолжая раскладывать пасьянс)*. Непременно, мой дорогой, у вас душа гризетки.

В комнате появляется Зах. Все подходят к нему.

Зах *(по-французски, с сильным акцентом)*. В три часа общий сбор. Офицеры переводятся в другой лагерь. Приготовьте багаж.

Военнопленные растерянно переглядываются. Зах выходит, притворив дверь.

Двор казармы

В угол двора согнаны английские офицеры. Стоящие в строю французские офицеры смотрят на них — тут Марешаль, актер, инженер, Розенталь, Боэльдье. Они собрали свои вещи и готовы к отправке.

Немецкий офицер *(по-французски, с сильным акцентом)*. Желаю, господа, приятного путешествия. Надеюсь, вы скоро увидите своих жен.

Он козыряет, и маленький отряд приходит в движение. По дороге все машут рукой Заху.

Актер. Эй, Артюр, до свидания!

Голос немца *(по-английски)*. Внимание, английские офицеры! Внимание!

Боэльдье. Надо бы их предупредить.

Марешаль. О чем?

Актер. О подкопе, черт побери! Что там для них все готово.

Когда оба отряда встречаются, Розенталь и актер пробуют приблизиться к англичанам.

Немецкий офицер *(отталкивая их)*. На свое место!

Англичане проходят. Чемодан одного из них раскрывается. Вещи падают на землю.

Отложив в сторону теннисную ракетку, офицер тотчас начинает собирать вещи. Пользуясь некоторым замешательством, Марешаль приближается к нему.

Марешаль *(тихо)*. В комнате номер семь...

Англичанин *(по-английски)*. ...Спасибо за помощь, это так мило.

Марешаль. Дай же сказать... Там подкоп... Предупреди товарищей.

Англичанин *(по-английски)*. Сожалею, но я не говорю по-французски.

Марешаль. Вы не понимаете по-французски?

Англичанин. Мерси... мерси... Thank you...

Марешаль *(нервничая и что-то показывая руками)*. Дыра... дыра под полом.

Англичанин *(поднимаясь)*. Мерси... Счастливого пути! Мерси.

Подошедший фельдфебель прерывает этот разговор и грубо отталкивает Марешаля к своим.

Фельдфебель. Нихт аус дер райе третен!

Германия

За окном купе мелькает плоский, мрачный, печальный пейзаж. На мгновение выплывают очертания вокзала, и снова тот же пейзаж. По мере того как поезд начинает тормозить, мы видим большой щит с надписью на немецком: «Лагерь для военнопленных № 2. Альсхейм. Офицерский лагерь С.К.V».

Новый пейзаж. Поезд тормозит перед очередным щитом: «Лагерь для военнопленных № 9. Сенте. Офицерский лагерь С.К.XI».

И снова мелькает пейзаж за окном. Поезд опять притормаживает. Все это дает нам понять, что идет рассортировка пленных.

Смеркается. Вдали вырисовываются очертания крепости с крутыми откосами, напоминающей орлиное гнездо. Серые камни, внушительное строение. Стены тут наверняка толстые. Над ними возвышается шпиль с императорским немецким флагом.

Поезд останавливается перед очередным щитом: «Лагерь для военнопленных № 14. Винтерборн. Офицерский лагерь B.G.K.III».

Комната майора

Огромная фигура вырезанного из дерева Христа, у ног которого помещен алтарь. Портрет Вильгельма II в рамке.

В этой часовне, которая не используется по назначению, разместился фон Рауфенштайн, который когда-то сбил самолет с де Боэльдье и Марешалем. Все убранство этого помещения — его архитектура, витражи, украшения — удивительным образом напоминают о том, для каких целей оно было построено. Походная офицерская постель, коллекция хлыстов и шпор, оружия, бесценная посуда и серебро в месте, где прежде совершались молебны, выглядят довольно странно.

Подбитый в горящем самолете фон Рауфенштайн теперь закован в корсет. Он передвигается с трудом, механической походкой. Его могли бы отчислить из армии, но из патриотических чувств он согласился выполнять неприятные ему обязанности. У этого человека сохранилось рыцарское отношение к войне. Ставший калекой, страдая, превратившись в тень былого Рауфенштайна, он продолжает служить.

Мы видим личные вещи майора: на небольшом столике ведерко для шампанского с бутылкой, переплетенная книга «Казанова», на ней лежит револьвер. В раме женский портрет.

Денщик майора дует в перчатки своего командира, чтобы тому было легче их надеть. Разговор между ними идет по-немецки.

Рауфенштайн *(за кадром)*. Открой окно. Здесь скверный воздух!.. Может стошнить!

Денщик подходит к окну и открывает его.

Денщик. Смею почтительнейше заметить господину майору, что у нас остались только две пары белых перчаток.

Рауфенштайн *(за кадром)*. Их сейчас доставить из Парижа непросто. Постарайся, чтобы они дослужили до конца войны.

Денщик *(вытянувшись)*. Слушаюсь, господин майор. Не желаете ли, господин майор, еще чашку кофе?

Рауфенштайн ставит на стол пустую чашку. На столе — обильный завтрак. Перед тем как ответить денщику, он укрепляет свой монокль.

Рауфенштайн. Раз ты называешь эти помои кофе, я... согласен. Он хоть чуть-чуть согреет мой желудок...

Денщик. Слушаюсь, господин майор!

Денщик отходит, а затем возвращается. Продолжая наливать кофе, протягивает майору папку с бумагами. Рауфенштайн пробегает их глазами, пока пьет кофе. В дверь стучат.

Денщик *(открыв дверь)*. В чем дело?

Солдат. Новенькие прибыли!

Оставляя дверь открытой, денщик направляется к Рауфенштайну.

Денщик *(щелкнув каблуками)*. Новенькие пленные находятся в вашем кабинете.

Кабинет майора

Посередине комнаты стоят Марешаль, Боэльдье и французский лейтенант Демольде. Все трое не отрывают глаз от приоткрытой двери, через которую видят, как поднимается со стула Рауфенштайн. Пока денщик поправляет его китель, сам майор опрыскивает себя духами. Затем берет саблю, перчатки, папку с бумагами и направляется в кабинет. Подойдя прямиком к Боэльдье, он отвешивает ему поклон.

Рауфенштайн. Рад снова встретиться с вами.

Боэльдье отдает честь, потом пожимает протянутую ему руку.

Рауфенштайн. Очень сожалею, что это происходит в таком месте.

Боэльдье. Мы тоже.

Марешаль *(пробормотав)*. Действительно так!

Рауфенштайн смотрит на Марешаля, затем на всех троих.

Рауфенштайн. Прошу садиться.

Марешаль. Нет, спасибо, господин майор.

Рауфенштайн подходит к своему письменному столу, садится и вслух читает полученный доклад.

Рауфенштайн. «Капитан де Боэльдье, четыре попытки к бегству: через печное отопление, в повозке для нечистот, через канализационные трубы, в корзине для белья».

Боэльдье *(улыбаясь)*. Бывают обстоятельства, когда надо уменьшиться в размере.

Рауфенштайн (скрывая улыбку). Понимаю... *(Возвращаясь к чтению.)* «Лейтенант Марешаль, пять попыток к бегству: переодетым в трубочиста...

Марешаль. Прошу прощения, господин майор, в печника.

Рауфенштайн *(продолжая чтение)*... в одежде немецкого солдата, женщины...» Забавно. *(С иронической усмешкой.)* Очень забавно...

Марешаль. Куда менее забавно, господин майор, что один унтер-офицер действительно принял меня за женщину... Что мне не слишком-то понравилось!

Рауфенштайн. Вот как?

Марешаль. Смею заверить!

Рауфенштайн *(продолжая читать)*. «Лейтенант Демольде, три попытки...»

Рауфенштайн встает и начинает прохаживаться перед военнопленными.

Рауфенштайн. Господа, отдаю дань вашему патриотизму. Но из этой крепости вам не удастся совершить побег. Понимаете...

Офицеры кивают. Рауфенштайн усаживается напротив них на край стола.

Рауфенштайн. Дабы никто не стал обвинять немцев в варварстве, я установил здесь французские правила заключения. *(Берет со стола листки и протягивает каждому.)* Вот всем по экземпляру. Превосходное чтение на сон грядущий. А теперь, господа, доставьте мне удовольствие и следуйте за мной. *(Выпрямляясь, зовет денщика.)* Освальд!

Денщик. Цу бефель, герр майор!

Рауфенштайн. Мантель!

Денщик поспешно подает ему шинель, муфту.

Крепость

В сопровождении трех французов майор начинает осмотр крепости. Маленькая группа пересекает двор и коридоры, заполненные стоящими на вахте солдатами. Им попадаются и другие немецкие военные, прогуливающие караульных собак, молодые рекруты на занятиях. Поднимаясь и опускаясь по лестницам, они наконец оказываются на плацу, где рядом с пулеметами стоят наряды солдат. Те отдают им честь. Слышны отрывистые немецкие приказы. Наша группа останавливается.

Рауфенштайн. Мои люди немолоды, но им доставляет удовольствие играть в солдатиков.

Спустившись еще ниже, они оказываются рядом с вооруженными солдатами.

Рауфенштайн *(указывая на пушки)*. У меня таких двадцать пять штук.

Боэльдье. Гм-гм.

Рауфенштайн. Полагаю, вам известен пулемет «Максим». Прекрасная модель.

Марешаль. Превосходный пулемет, но я предпочитаю «Ректор»...

Боэльдье *(уязвленно)*. Камень в мой огород.

Все улыбаются и продолжают прогулку. Боэльдье и Рауфенштайн идут рядом.

Рауфенштайн *(по-английски)*. В 1913 году у «Максима» я познакомился с премиленькой девочкой по имени Фифи...

Боэльдье *(также по-английски)*. Я знал ее тоже.

Марешаль и Демольде следуют за ними. Последний останавливает своего спутника и указывает на фигуру святой девы в нише.

Демольде *(восхищенно)*. Двенадцатый век.

Марешаль пожимает плечами. Они догоняют двух других в тот самый момент, когда на их пути попадаются солдаты с собаками.

Марешаль *(Рауфенштайну)*. Позвольте заметить, господин майор, что эта вилла выстроена специально для капитана де Боэльдье и меня.

Рауфенштайн *(поправляя свой монокль)*. Не понял.

Боэльдье. Мы ваши единственные пленные?

Рауфенштайн *(протянув руку)*. О нет, ваши товарищи находятся там, сзади.

Он указывает на огромную стену. Группа продолжает прогулку и минует изваянную из камня статую.

Демольде *(в экстазе)*. Тринадцатый век!

Марешаль *(с огорчением)*. Я так и думал!

Марешалю совершенно наплевать на подробности, касающиеся архитектуры их тюрьмы. Он измеряет взглядом высоту крепостных стен.

Теперь группа достигла крепостного вала. Рауфенштайн наклоняется вниз и показывает на окружающий крепость водяной ров.

Рауфенштайн. Высота тридцать шесть метров. Убежать отсюда невозможно.

Кабинет майора

Совершив прогулку по крепости, все четверо возвращаются в кабинет майора, откуда им предстоит отправиться в свое общежитие.

Боэльдье. Очень любезно с вашей стороны, господин майор, что показали нам свои владения.

Марешаль *(подхватив с иронией)*. Очень красивый замок, господин майор. *(Обернувшись к Демольде.)* Да еще древний!.. *(Пауза.)* Очень веселое местечко!..

Общежитие

В проеме двери появляются Рауфенштайн и Боэльдье.

Боэльдье *(входя первым)*. Извините.

Рауфенштайн *(следуя за ним)*. Мне очень жаль, что я не могу дать вам отдельную комнату.

Боэльдье. Весьма тронут... Но я все равно на это не согласился бы, господин майор.

По очереди входят Марешаль и Демольде.

Рауфенштайн. Господа, надеюсь, что прогулка не очень вас утомила?

Марешаль. Нет, господин майор... Все в порядке.

Рауфенштайн кивает, отдает честь и уходит через другую дверь.

Марешаль *(поднимая глаза)*. Четырнадцатый век!

Боэльдье *(невозмутимо)*. Чистый готический стиль.

В этот момент к ним с обыском подходят два немецких солдата и унтер-офицер.

Унтер-офицер. Вы позволите? Нам надо вас обыскать.

Пока солдаты ощупывают карманы трех военнопленных, унтер-офицер с улыбкой обращается к ним.

Унтер-офицер. Хочу сообщить вам, что здесь находится ваш друг лейтенант Розенталь.

Марешаль *(задыхаясь от радости)*. Не может быть! Старина Розенталь!

Боэльдье. Видимо, ему повезло не больше нашего.

Унтер-офицер. Майор распорядился поместить вас вместе. Он сказал, что так вы будете лучше питаться.

Все смеются. Но когда солдат изъявляет желание вывернуть кепи Марешаля наизнанку, тот вспыхивает.

Марешаль *(яростно)*. Ну, нет!.. Еще чего придумал!

Крепостной плац днем

Плац засыпан снегом. Весь закутанный, читая на ходу, идет Демольде. К нему подходит часовой и что-то говорит по-немецки. Демольде поднимает голову и, прежде чем двинуться дальше, дружески ему кивает.

Демольде. Спасибо, старина... Вы очень любезны.

...В новом общежитии Боэльдье и Марешаль действительно обнаружили Розенталя. Его по-прежнему прекрасно снабжают продуктами, которыми он охотно делится с товарищами по плену — слесарем, учителем греческого, чернокожим сенегальцем. Боэльдье продолжает раскладывать пасьянсы. Остальные читают, работают, курят, разговаривают, скучают.

Боэльдье — Пьер Френе, Розенталь — Далио, Марешаль — Жан Габен

Розенталь *(позади которого закутанный сенегалец что-то рисует)*. У меня это произошло с одной брюнеткой.

Марешаль. Было бы кому довериться!

Розенталь. Подругой матери! Вполне приличной дамой — лучше не придумаешь! Которая к тому же занималась благотворительной деятельностью.

Марешаль. Приличные люди обычно болеют оспой. Не так ли, Боэльдье?

Боэльдье *(оторвавшись от пасьянса и вынимая монокль)*. Это старая традиция, которой тоже пришел конец! Все демократизируется! Рак и подагра перестали быть уделом одних рабочих. Скоро ими, смею вас заверить, будет болеть весь народ...

Слесарь *(вошедшему учителю)*. А интеллигенты?

Учитель. Интеллигенция болеет туберкулезом!

Розенталь *(увидев учителя и приветствуя его)*. А вот и наш Пиндар!

Марешаль *(расхаживая по комнате)*. А что вы скажете о буржуазии?

Розенталь. Она страдает болезнями кишечника, печени... Слишком много ест. Одним словом, каждый мог бы умереть от своей классовой болезни, если бы война не примирила все микробы.

Учитель подходит к столу, на котором Боэльдье раскладывает пасьянс, и начинает расставлять свои книги, которые мешают Боэльдье.

Боэльдье *(сухо)*. Извините. *(Вытаскивает две карты.)* Вы позволите? Словари мешают мне.

Учитель *(немного застенчиво)*. Извините меня, но это такая сложная работа. Пиндара всегда так плохо переводили!

Боэльдье *(рассматривая его через монокль)*. Какое упущение! Вы меня страшно расстроили!

Марешаль *(подойдя к учителю)*. Я тебя об этом не спрашивал, потому что мне наплевать, но все же хотелось бы знать, кто такой этот твой Пиндар?

Учитель. Можешь сколько угодно насмехаться! Для меня на свете нет ничего важнее. Я не шучу — важнее войны, моей собственной жизни. Пиндар — самый великий поэт Греции.

Марешаль. Самый великий поэт Греции? Да, ничего не скажешь, старина...

Отходит к Розенталю, сидящему на койке и разглядывающему большой лист бумаги. Это нарисованная им карта.

Розенталь. Видишь, мы находимся тут, чуть выше этой изогнутой линии, в двадцати километрах от Майна. Чтобы достичь Швейцарии к северу от озера Констанс и избежать Рейна, нам придется пройти триста двадцать километров.

Марешаль. Пустячная прогулочка, не так ли?

Розенталь. Надо рассчитывать на пятнадцать ночных переходов. С шестью кусочками сахара и двумя сухарями в день это можно выдержать.

Марешаль. Ты так думаешь? *(После паузы.)* Знаешь, что я тебе скажу? Ты со своей картой такой же ненормальный, как этот с Пиндаром! *(Покачав головой.)* Да разве отсюда можно выбраться?..

Позади них встает сенегалец и, довольный своим рисунком, подходит к ним.

Сенегалец. Рисунок закончен. Я назвал это так: «Правосудие преследует Преступление». Мне кажется, рисунок удался.

Марешаль рассеянно смотрит на рисунок, а затем возвращается к карте Розенталя.

Марешаль. Послушай, чтобы добраться до твоей Констанс...

Несколько дней спустя. Марешаль занят плетением веревки. Рядом с ним Розенталь.

Розенталь *(разглядывая веревку)*. Она хоть прочная?

Марешаль *(растягивая веревку)*. О, да! Она выдержит десять таких, как ты, и пятерых, как я.

Сенегалец стоит около двери на стреме. Внезапно он оборачивается.

Сенегалец. Внимание! Они обыскивают комнаты.

Каждый поспешно убирает все подозрительное. Марешаль и Розенталь подходят к постели вместе с веревкой.

Марешаль. Под матрас... Да... Быстрее!

Боэльдье. Да полно вам! Это ничего не даст. Пустое ребячество... Вы позволите? *(Идет к окну.)*

Марешаль *(пораженный, как и Розенталь)*. Отчаянный человек!

Тем временем Боэльдье открывает окно, закрепляет веревку за ним и закрывает окно.

Марешаль. Мне это никогда не пришло бы в голову.

Боэльдье *(вытирая руки)*. Там есть очень удобная для этого сточная труба.

Марешаль. Внимание! Вот и они.

Каждый садится на свою постель. В дверях появляются немецкие солдаты.

Марешаль *(громко читая)*. «Луиза написала Виктору: «Я чувствую себя такой же усталой, как девушка после двадцати любовных ночей».

Немецкий солдат между тем роется в вещах Марешаля. Тот поворачивается к нему.

Марешаль. Ты только подумай: двадцать ночей любви!

Другой солдат роется в вещах слесаря. Чтобы солдату было удобно, слесарь задирает ноги. Учитель греческого продолжает спокойно работать за столом. Немец просит его встать и рассматривает табурет, на котором тот сидел. Внезапно появляется Рауфенштайн. Он важно курит сигарету. Военнопленные никак на него не реагируют. Двое солдат собираются обыскать сидящего на своей постели Боэльдье, который не обращает на них никакого внимания и высокомерно читает газету.

Рауфенштайн *(направляясь к нему)*. В этом углу можете не обыскивать.

Боэльдье поднимается навстречу майору. Солдаты уходят.

Рауфенштайн. Можете ли вы дать мне слово, что в комнате нет ничего запрещенного правилами?

Боэльдье *(после паузы)*. Даю. Но почему вам нужно мое слово, а не остальных?

Рауфенштайн *(с иронией)*. Гм... Слово Марешаля... или Розенталя?

Боэльдье. Чем оно хуже нашего?

Рауфенштайн *(скептически)*. Может, и ничем!

Отдают честь друг другу. В это время учитель пытается отнять у солдата словарь.

Учитель. Только не этот! Для работы над Пиндаром он очень нужен! Нет!

Рауфенштайн подходит к столу, берет книгу, которую переводит учитель, перелистывает ее и улыбается. Затем презрительно бросает книгу на стол, проглядывает сделанный перевод и снисходительно пожимает плечами.

Рауфенштайн. Пиндар! Бедный Пиндар!

Удаляется в сопровождении немецких солдат. Спустя несколько минут открывается дверь, в комнату заглядывает сосед.

Сосед. Как у вас все прошло?

Розенталь. Неплохо.

Сосед. Тем лучше.

Боэльдье отходит от окна с веревкой в руках и кладет ее на кровать Марешаля. Тот тотчас возобновляет работу.

Кабинет майора

Стоя перед алтарем и статуей Христа, Боэльдье и Рауфенштайн не без ностальгии вспоминают те времена, когда они не были врагами.

Рауфенштайн. Есть известия от вашего кузена Эдмона де Боэльдье, военного атташе, с которым я был знаком в Берлине?

Боэльдье *(расхаживая)*. У него все в порядке. Доволен жизнью. Был ранен. Ампутировали руку. Женился на очень богатой женщине.

Рауфенштайн. Я крайне сожалею... Такой прекрасный кавалерист!

Оба подходят к окну и садятся напротив него. Говорят по-английски.

Боэльдье *(усаживаясь, замечает миниатюрное седло)*. Блю Минт?

Рауфенштайн. Вы помните ее?

Боэльдье. Прекрасная была кобылка. Вы выезжали на ней на Ливерпульском параде 1905 года.

Рауфенштайн. И участвовал в скачках на кубок Принца Уэльсского. *(Снова по-французски.)* Послушайте, де Боэльдье. Я хочу вам кое-что сказать. Дело, которым я сегодня занимаюсь, мне глубоко отвратительно.

Боэльдье. Вы очень строги к себе.

Рауфенштайн. Я был солдатом, а превратился в чиновника, полицейского. Но это был единственный способ продолжать служить родине. *(Подчеркивает это последнее слово.)* Мой позвоночник перебит в двух местах и скреплен серебряными скобками. Серебряный подбородок и серебряная коленная чашечка — вот и все богатства, которые мне принесла война.

Боэльдье. Можно задать вопрос? Почему вы сделали для меня исключение, пригласив меня к себе.

Рауфенштайн. Почему? Потому что вас зовут де Боэльдье и вы кадровый офицер французской армии, а я фон Рауфенштайн, кадровый офицер императорской армии Германии.

Боэльдье. Но все мои товарищи тоже ведь офицеры.

Рауфенштайн *(презрительно)*. Да! Прекрасный подарок Французской революции.

Боэльдье *(улыбаясь)*. Думаю, мы бессильны помешать нынешним переменам.

Рауфенштайн встает и гасит сигарету. Боэльдье остается сидеть, чувствуя себя очень свободно.

Рауфенштайн. Не знаю, кто победит на этой войне, но ясно одно: каким бы ни был финал, он будет означать конец Рауфенштайнов и Боэльдье.

Боэльдье. Но в нас, быть может, больше нет нужды.

Рауфенштайн. А вы не испытываете сожаления по этому поводу?

Боэльдье. Может быть.

Рауфенштайн задумчиво смотрит в окно, из которого открывается вид на пропасть глубиной метров в сорок. На подоконнике около маленькой лейки стоит горшок с геранью.

Боэльдье. Я восхищаюсь, как вы ухаживаете за своей геранью.

Рауфенштайн *(обернувшись)*. Не думайте, что я стал садовником. Это — единственный цветок в крепости. *(Садится рядом с Боэльдье.)* Здесь прорастают только мох и крапива.

Общежитие

Покуривая, Марешаль и Розенталь что-то обсуждают.

Марешаль. Я рад, что предпринимаю это бегство вместе с тобой.

Розенталь. С нами.

Марешаль. Да, конечно. Знаешь, Боэльдье мне очень нравится. Он вполне приличный человек. Но мы получили разное воспитание.

Розенталь. Он поразительный человек.

Марешаль. Согласен. Но, понимаешь, если ты или я однажды окажемся без гроша, мы будем просто нищими, а он навсегда останется господином де Боэльдье. *(Пауза.)* Но ты тоже потрясающий человек. Разве не ты кормил нас тем, что присылала твоя родня?

Розенталь. Это все из тщеславия. Кстати, приглашая вас за свой стол, я как бы демонстрировал богатство своей семьи... Толпа считает, что наш самый большой недостаток — жадность. Это не так. Мы часто доказывали свое благородство. Но наряду с этим достоинством Иегова наградил нас первородным грехом.

Марешаль. Пустое. Мне наплевать на Иегову. Главное для меня, что ты был добрым другом.

В комнату врывается изрядно оборванный, косматый верзила. Это русский военнопленный. Он говорит по-французски с сильным акцентом.

Русский офицер. Товарищи! Мы получили большую посылку... Подарок императрицы... Доставьте нам удовольствие и примите участие в раздаче подарков.

Марешаль. Подарок императрицы!.. Наверное, икра.

Русский офицер *(весело)*. Наконец-то мы сможем отблагодарить вас за вашу доброту.

В общем гуле особенно часто слышны два слова: «икра» и «водка».

Общежитие русских

Это помещение находится в отдаленной части крепости. Сейчас в нем царит большое оживление. Все говорят сразу, толпятся возле огромного ящика с буквой «А». Офицер, который пригласил французов, пропускает Боэльдье, а потом Марешаля, Розенталя и учителя. Все пожимают друг другу руки и поздравляют с подарком. Тем временем трое солдат с помощью молотков и других инструментов пытаются открыть ящик. Едва только им это удается, как наступает полная тишина. После того как снимают крышку, руки лихорадочно разгребают слои соломы и стружек.

Голоса *(за кадром)*. Уррр-аа!!!

Однако вскоре становится ясно, что посылка содержит лишь книги.

Русский офицер *(пораженный)*. Книги!.. Книги!..

Другой. Что ты сказал?

Третий. Книги!

Четвертый. Поищите на дне... Не может быть!

Русский офицер. Одни книги по вопросам морали... Грамматики... Библии!

Марешаль. Странная закуска!

Боэльдье *(с достоинством)*. Невероятная шутка.

Русский офицер. Надо все это сжечь!

Другой. Да, давай сожжем подарок императрицы!

Русские набрасываются на посылку и начинают рвать книги, сопровождая свои действия проклятиями и ругательствами.

Марешаль. Пахнет жареным.

Розенталь. Нам здесь нечего делать.

Розенталь подталкивает своих друзей к двери. Они выходят в тот самый момент, когда поднятые по тревоге немецкие солдаты вламываются в помещение и тщетно пытаются восстановить порядок. Но пламя уже охватило солому и книги. В коридоре французы сталкиваются с часовыми, вызванными для того, чтобы погасить пожар и покончить с бунтом. Пройдя по пустому коридору, французы выходят на плац.

Крепостной плац

Розенталь. Все часовые покинули свои посты! Они брошены укрощать русских!.. Поглядите-ка, тут не очень высоко и никого нет.

Марешаль *(вздыхая)*. Если бы мы были готовы, более подходящего момента не придумаешь! Спускаем веревку, и через две минуты...

Розенталь. Все равно надо дождаться ночи.

Боэльдье. Значит, надо все это проиграть снова. Они были настолько любезны, что устроили для нас репетицию... Придется придумать что-то взамен. Теперь нам ясно, что если найдется человек, который сумеет в течение пяти минут отвлечь на себя все их внимание, это обеспечит бегство его товарищей.

Розенталь. Это слишком рискованно.

Боэльдье. Не будем преувеличивать! *(Пауза.)* Это меня позабавит. Когда вам угодно бежать?

Марешаль. Почему вам? Вы ведь с нами, старина?

Боэльдье. Нет, Марешаль.

Марешаль. Почему? Вы не верите в успех?

Боэльдье. Ерунда! Это не помешало бы мне бежать, сами знаете!

Марешаль. Тогда в чем дело?

Боэльдье. Ваша попытка может увенчаться успехом, только если участвуют двое, а я знаю, кому вы отдаете предпочтение.

Розенталь. Это несправедливо!

Боэльдье. А что справедливо на войне?

Марешаль. Нет, нет и нет, старина. Мы с этим не можем согласиться!

Боэльдье. Я не спрашиваю у вас совета, я сообщаю о принятом решении.

Боэльдье продолжает говорить за кадром в то время, как камера наезжает на клетку с белкой.

Общежитие

Боэльдье *(продолжая рассуждать)*. Развлечения никому не противопоказаны... Их даже рекомендуют. *(Пауза.)* Вы любите музыку?

Слева от клетки сидит Марешаль. Боэльдье сквозь прутья решетки играет с белкой.

Марешаль. Не особенно. Хороший вальс — да.

Боэльдье. Я обожаю флейту. Мы накупим для всего лагеря дудочек и в нужный момент организуем концерт. Программа будет следующая: в пять часов начнется концерт во всех помещениях. В это время уже смеркается. Через пять минут стража начнет отбирать инструменты. В пять пятнадцать во что бы то ни стало надо устроить новый концерт: колотя по кастрюлям, подражая крикам животных и так далее. В результате все будут созваны для построения.

Марешаль. А потом?..

Боэльдье. Потом?.. *(Пауза, он забавляется с белкой.)* Это мое дело. У вас будет пять минут, чтобы перемахнуть через ров и добраться до леса.

Марешаль. Послушайте, Боэльдье... Я не знаю, как вам объяснить. Мне впервые в жизни неловко.

Боэльдье. Да полно вам!

Марешаль. Ужасно неловко.

Через несколько дней. В своем углу Боэльдье стирает перчатки. Здесь все говорит о хозяине: порядок, пришпиленные фотографии на стене. Подходит Марешаль. Смущенный, он не знает, с чего начать.

Марешаль. Боэльдье, я хочу вам кое-что сказать.

Боэльдье *(слегка подняв глаза)*. Полейте мне теплой воды.

Марешаль *(берет кувшин и выполняет просьбу)*. Что бы ни случилось, я хочу, чтобы вы знали...

Боэльдье *(обрывая его)*. Но... я ничего не делаю лично для вас. Того и гляди, мы расчувствуемся.

Марешаль. Ведь бывают минуты в жизни...

Боэльдье *(довольно сухо)*. Лучше их избежать.

Выстирав свои перчатки, он проходит мимо Марешаля, чтобы повесить их на веревке.

Боэльдье. Вы позволите?

Марешаль *(следуя за ним и указывая на перчатки)*. Вы намерены надеть вот это?

Боэльдье. Если вы ничего не имеете против!

Марешаль. Должен сознаться, что мне бы никогда не пришло в голову надеть белые перчатки для такого дела.

Боэльдье. У каждого свой подход.

Марешаль. Вы всё делаете не так, как все! Мы бок о бок восемнадцать месяцев и продолжаем говорить друг другу «вы».

Боэльдье *(надевая фуражку)*. Я говорю «вы» своей матери и жене.

Марешаль *(расхохотавшись)*. Не может быть!

Потом смех обрывается. Этот человек, которого он уважает и не понимает, всегда сбивает его с толку. Но ему хочется в этот день сблизиться с ним, сократить разделяющее их расстояние.

Марешаль. Я хотел вам кое-что объяснить.

Боэльдье *(притворяясь, что не расслышал)*. Хотите сигарету?

Марешаль *(усаживаясь на постели Боэльдье)*. У меня першит в горле от английского табака. Нас разделяет решительно все — ваш табак, ваши перчатки...

Офицерская столовая немцев

На больших часах в стиле рококо без одной минуты пять. Два немецких унтер-офицера что-то обсуждают и курят.

Первый унтер-офицер. Что бы ни говорили, но там, где немцы, всегда порядок. Конечно, наш майор спятил со своим цветочным горшком... Но, к счастью, я умею управлять этим сбродом. На гражданке я был учителем.

Совсем стемнело. Издалека доносится концерт флейт и дудок. Оба унтер-офицера встают и, прислушиваясь, подходят к окну. Один из них, до сих пор молчавший, начинает смеяться.

Первый унтер-офицер *(в ярости)*. Фрицвитц, немедленно конфискуйте эти проклятые флейты.

Коридор

Немецкие солдаты бегут в сторону комнат военнопленных.

В коридоре, примыкающем к французскому общежитию, пустынно. Внезапно из него выходят слесарь, учитель и еще несколько человек. Играя на дудках, они пританцовывают. И снова возвращаются к себе. В других помещениях уже идет конфискация инструментов. Французы в своей комнате, сидя за столом, продолжают играть. Но едва в комнату врываются немцы, как они встают, поднимают руки и отдают свои дудки.

Немецкий солдат *(выходя).* Мой вам совет — чтобы это не повторялось! *(Хлопает дверью.)*

Марешаль. Увидим через четверть часа.

Боэльдье вынимает из кармана новую флейту и подносит к губам.

Сторожевой пост

По комнате с довольным видом расхаживает немецкий унтер-офицер, знакомый нам по предшествующей сцене. Концерт прекращен. Повернувшись к открытой двери, он видит солдат, которые принесли сотни дудочек.

Солдат *(по стойке «смирно»).* Приказ выполнен, мой капитан!

«Капитан» *(на самом деле это унтер-офицер).* Объявите запрет на посылки впредь до особого приказа. И всех — на сухари и воду.

На этих словах гам возобновляется. Немцы вздрагивают. В разных общежитиях (в том числе и у русских) военнопленные, используя все, что попадается под руку, стараются произвести как можно больше шума, напевая мелодию «Кораблика».

Общежитие французов

Старательно бьет ложкой по миске учитель греческого. Точно так же действуют его товарищи.

Учитель *(остановившись на мгновение).* Наконец-то я понял своих учеников. Никогда мне не было так весело!

Розенталь обвязывает себя веревкой. Ему помогает сенегалец. Марешаль занят своим делом. Боэльдье в парадном кителе и надевает белые перчатки.

...В коридорах немцы тщетно пытаются восстановить порядок, силой вытаскивая самых шумных пленных.

...В общежитие французов входит немец.

Фельдфебель. Все на перекличку!

Военнопленные бросают «инструменты» и выходят. Последним — Марешаль, а за ним Розенталь.

Марешаль *(обернувшись к Боэльдье с чувством большой неловкости).* Итак!.. *(Не знает, что сказать.)* До свидания.

Боэльдье с очень важным видом протягивает ему руку в перчатке. Марешаль пожимает ее и уходит. Боэльдье закрывает за собой дверь и остается один в помещении. Улыбаясь, он закрепляет свою флейту на лацкане френча.

Плац

На улице очень темно и холодно. Прожектора высвечивают военнопленных, стоящих строем и окруженных часовыми. Но порядок еще не восстановлен. Охрана в некотором замешательстве. Фельдфебель начинает перекличку. Входит Рауфенштайн в длинной армейской шинели. Пока немец выкликает знакомые нам имена, слесарь, учитель греческого, сенегалец, Марешаль и Розенталь говорят: «Здесь».

Фельдфебель. Боэльдье!

Ответа не слышно.

Фельдфебель. Боэльдье!.. *(Пауза.)* Боэльдье!

Нервничает удивленный Рауфенштайн. И тут над плацем начинает звучать изящная мелодия «Кораблика», исполняемая на флейте. Все глаза устремлены туда, откуда она доносится, словно эта странная музыка несется откуда-то с небес. Вспыхивают мощные лагерные прожектора. Их лучи начинают шарить в темноте по различным уголкам крепости. Один луч движется вверх по лестнице, ведущей на прогулочную площадку. Внезапно лучи высвечивают человека во французской форме. Это капитан де Боэльдье, который взбирается вверх, не обращая внимания на то, что происходит внизу. На него смотрит, растерянный, ничего не понимающий Рауфенштайн.

А тем временем в одном из крепостных переходов, прикрепив конец веревки к окну, Розенталь с помощью Марешаля разворачивает веревку, которую они выбрасывают через окно. Ухватившись за нее, Розенталь начинает спускаться вниз.

К месту их побега приближается немецкий патруль. Марешаль закрывает окно и прячется за одной из колонн. Солдаты проходят. Начинает спускаться вниз и Марешаль. Достигнув земли, оба француза бросаются в сторону леса.

В крепости часовые вскинули винтовки и готовы стрелять. Все напряженно следят за перемещениями Боэльдье. Тот иногда останавливается, продолжая наигрывать мелодию «Кораблика».

Офицер *(по-немецки)*. Если он выйдет за пределы лагеря, стрелять без приказаний.

Слышно, как заряжают винтовки. Боэльдье лезет все выше. Чтобы освободить руки, он закрепляет флейту на своем френче.

Немецкий офицер. Огонь!

После первого залпа Рауфенштайн делает знак рукой и выходит на середину плаца, чтобы лучше видеть Боэльдье.

Рауфенштайн *(по-английски)*. Боэльдье!.. Послушайте!

Сыграв снова несколько тактов, Боэльдье продолжает взбираться наверх.

Рауфенштайн *(по-английски)*. Вы что, сошли с ума, Боэльдье?

Боэльдье *(по-английски)*. Ничуть не бывало.

Рауфенштайн потрясен. Его голос слегка дрожит.

Рауфенштайн *(по-английски)*. Боэльдье, если вы тотчас не подчинитесь, я буду вынужден стрелять. *(Вынимает оружие.)* При всем моем отвращении к этому. Умоляю вас... как мужчина мужчину, вернитесь!

Боэльдье добрался до крепостной стены. Голос его доносится с верхней точки крепости.

Боэльдье *(по-английски)*. Это очень мило с вашей стороны, но я не могу.

Рауфенштайн взводит курок, медленно поднимает руку, целится и стреляет. Боэльдье ранен. Падая, он успевает взглянуть на часы.

Рауфенштайн медленно вкладывает револьвер в кобуру и идет по двору. Перед ним вытягивается фельдфебель.

Фельдфебель. Осмелюсь доложить, господин майор: лейтенанты Марешаль и Розенталь бежали из лагеря.

Рауфенштайн. Марешаль и Розенталь? *(Взглянув в ту сторону, где лежит Боэльдье.)* Значит, это все он... *(Сурово.)* Отправить на поиск патрули с собаками, предупредить вокзалы, а также и военные власти. Докладывать о результатах каждые четверть часа... Спасибо.

Рауфенштайн медленно удаляется.

Комната Рауфенштайна

Военный капеллан совершает последнее отпущение грехов лежащему на постели Боэльдье, а затем на цыпочках отходит в сторону. Его сменяет сестра милосердия. Под ее наблюдением французскому офицеру оказывается вся необходимая помощь. За дверью, к которой направился священник, стоит Рауфенштайн. Священник помогает ему надеть шинель и открывает дверь. Появляется немецкий офицер и вполголоса докладывает.

Офицер. Ваши приказания выполнены, господин майор... Но пока патрулям не удалось обнаружить беглецов.

Рауфенштайн. Благодарю вас.

Офицер удаляется. Закрыв дверь, Рауфенштайн подходит к кровати. Сестра милосердия уступает ему место. Майор с явным огорчением смотрит на смертельно раненного им человека.

Рауфенштайн. Прошу у вас прощения.

Боэльдье. Я поступил бы точно так же.

Рауфенштайн. Вам больно?

Боэльдье. Никогда не думал, что пуля в животе может заставить так страдать.

Рауфенштайн. Я целился в ногу...

Боэльдье. На расстоянии ста пятидесяти метров и в темноте...

Рауфенштайн. Прошу вас, не ищите извинений. Я был крайне неловок.

Боэльдье *(с трудом)*. Из нас двоих жалости заслуживаю не я. Мне скоро конец, а вам еще придется...

Рауфенштайн. ...тянуть бессмысленное существование?

Боэльдье. Для простого человека умереть на войне ужасно. Для меня и для вас это прекрасный выход из положения.

Рауфенштайн *(опустив голову)*. Я его упустил...

Сестра милосердия *(вмешиваясь)*. Вы слишком много разговариваете.

Они умолкают. Искаженное болью лицо Боэльдье немного успокаивается. Рауфенштайн идет в угол комнаты, достает из ящика флягу со спиртом, наливает себе и залпом опрокидывает, по привычке откидываясь назад.

Сестра милосердия *(за кадром).* Майор!

Рауфенштайн делает паузу, потом, взглянув на флягу, идет к постели. Сестра отсоединяет капельницу. Рука Рауфенштайна осторожно закрывает глаза Боэльдье. Затем он меланхолично подходит к окну и смотрит на пейзаж. Идет снег. Взгляд его останавливается на горшке с геранью. Некоторое время он смотрит на этот единственный в крепости цветок, затем берет ножницы и срезает его.

Сельская местность

Покрытые льдом и снегом поля. Все кажется мертвым: деревья, земля, небо. Ни дыхания, ни шума. На телеге проезжает закутанный человек. Следуя за ним, мы обнаруживаем беглецов.

Розенталь. Он напугал меня... Напрасно мы держимся так близко дороги.

Одетые в какие-то отрепья, они спрятались в придорожных зарослях, ожидая, когда стемнеет.

Марешаль. Ведь не можем же мы спать в камышах. Там полно воды.

Розенталь *(вздохнув).* Проехал, слава Богу!

Марешаль *(пожимая плечами).* Ты разве не понял, что это бабешка? *(Встает.)* Ты идешь?

Розенталь. Дождемся ночи.

Марешаль топчется на месте, чтобы согреться, и дышит на руки.

Марешаль. Ну нет, старина, я слишком окоченел, надо идти.

Розенталь с трудом поднимается. У него опухла лодыжка. Поскользнувшись, он старается нагнать Марешаля, который продвигается вперед.

Марешаль. Ну давай же, давай!

Розенталь с трудом догоняет его.

Марешаль *(доставая кисет из-под табака).* Хочешь кусок сахара?

Розенталь *(взяв и поглядев на кисет).* Он почти на исходе.

Марешаль *(мрачно).* Да... а мы плетемся еле-еле!

Розенталь *(грызя сахар).* А ты почему не берешь?

Марешаль *(сворачивая кисет и отдавая его спутнику).* Не буду — я уже съел свою долю... Возьми-ка ты это себе... Так я не буду поддаваться искушению!

Розенталь *(рассматривая расстегнутое пальто Марешаля).* Ты что, съел пуговицы?

Марешаль. А неужели видно, что их нет?

Пожав плечами, он направляется в сторону деревни, в глубине которой видна колокольня.

Розенталь *(неуверенно).* Значит, пойдем? Не дождавшись захода солнца?

Марешаль *(указывая на деревню).* Пойдем. Обогнем деревню.

Хромая, Розенталь идет за ним.

Марешаль *(издалека).* Что с тобой? Нога разболелась?

Розенталь *(страдая).* Так, ничего!.. **Подвернул, наверное!**

Другой сельский пейзаж, более гористый, все вокруг покрыто снегом. Закутавшись в пальто, беглецы спят, прижавшись друг к другу. Внезапно Марешаль просыпается и, задев Розенталя, резко встает.

Марешаль. Пойдем! Пойдем!

Розенталь с трудом поднимается. Используя в качестве костыля простую палку, он, еле передвигая ноги, следует за Марешалем.

Тот обогнал его метров на пять. Розенталь передвигается с большим трудом. Не в силах больше наступать на ногу, он прыгает на другой, опираясь на палку.

Марешаль *(раздраженно).* Так ты идешь или нет?

Розенталь *(в ярости).* Я делаю все что могу.

Некоторое время они идут молча. Марешаль сбавил шаг.

Марешаль *(вспыхивая снова).* Из-за твоей ноги мы еле тащимся.

Розенталь *(униженно).* Что я могу поделать, если поскользнулся. *(Чуть ли не кричит.)* Поскользнулся!

Они стоят друг против друга.

Марешаль. Поскользнулся! Понятное дело! А если нас схватят — кому ты станешь объяснять, что поскользнулся? Рохля! Жрать нечего — лучше всего сдаться.

Атмосфера накаляется, и в их словах чувствуется не только усталость, но и взаимная ненависть.

Розенталь. Я не против. Представь себе, мне тоже все надоело! Надоело! Надоело!

Если бы ты знал, как я тебя ненавижу!

Марешаль. Могу поклясться, что это взаимно! Знаешь, кто ты для меня? Камень, привязанный к ногам! К тому же, слышишь, я всегда презирал евреев!

Розенталь *(стараясь стойко перенести удар)*. Долго же ты терпел! *(Жестикулируя и крича.)* Так иди же! Чего ты ждешь? Тебе ведь невтерпеж оставить меня здесь одного!

Марешаль. Мне это дважды повторять не придется.

Розенталь *(надрываясь)*. Убирайся! Убирайся! Да побыстрей! Чтоб я больше не видел твою мерзкую рожу!

Марешаль *(пожав плечами)*. Ладно. Я пошел. Выпутывайся сам! Пока.

Марешаль отворачивается и поспешно уходит. Некоторое время Розенталь кое-как еще тащит свою ногу, но ему это больше не по силам. Он падает и вытягивает ногу. Его лицо, искаженное усталостью, испачканное, полное отчаяния, на какое-то время застывает. Давно задуманное и совместно осуществленное бегство заканчивается ужасно, несправедливо, мерзко. Чтобы не расплакаться, но и для того, чтобы дать о себе знать, Розенталь в ярости начинает петь.

Розенталь. «Жил да был один кораблик, жил да был. Но по морю он ни разу не ходил».

До Марешаля, идущего решительным шагом, доносятся звуки песенки. Машинально он ее подхватывает.

Марешаль. «То ли шесть недель промчалось, то ли пять. Но про-дук-тов стало не хватать».

Марешаль смолкает. Теперь до него еле доносится голос Розенталя, который продолжает петь в ярости и отчаянии.

Розенталь. «И решено: кидай монету, выпадет орел — ты, бедняга, как жаркое, попадешь на стол!»

Розенталь внезапно умолкает. Сколько он ни прислушивается, голоса Марешаля больше не слышно. Он остался один, брошенный. Розенталь плачет, не замечая возле себя Марешаля. Тот смотрит на плачущего спутника. В конце концов Розенталь замечает его и с видом побитой собаки поднимает голову.

Марешаль склоняется над ним и помогает встать.

Марешаль. Давай, давай, пошли, дружище!

Поддерживаемый Марешалем, Розенталь делает несколько шагов. Они медленно бредут по дороге. Остановившись, Марешаль смотрит на своего спутника. В его глазах нет больше ни ненависти, ни нетерпения.

Марешаль. Больше не можешь идти?

Розенталь *(хорохорясь)*. Могу, могу. Все в порядке!

Марешаль. Хочешь, остановимся вон в той хибаре?

Розенталь. Ты спятил... Это слишком опасно!

Марешаль *(стараясь его убедить)*. Она выглядит заброшенной. Дым не идет.

Розенталь. Все равно!

Марешаль. Скажи, что делают на корабле, который горит? Бросаются в воду, ведь правда?

Розенталь *(плача и смеясь одновременно)*. Ты прав. Давай бросимся в воду.

Хлев

Марешаль и Розенталь, закрывшись соломой, спят. Мы видим небольшие боксы, ясли, прислоненная к стене лестница ведет на чердак. Стоит старая телега. Внезапно раздаются шаги. Друзья вздрагивают.

Марешаль *(шепотом)*. Слышишь? Кто-то идет...

Розенталь *(тоже шепотом)*. Полезай через окно. Пока они будут возиться со мной, ты успеешь скрыться.

Марешаль. Тебе никто слова не давал! Я все сделаю сам. *(Видя, что Розенталь собирается протестовать.)* И не шевелись.

Марешаль встает. Некоторое время смотрит на неподвижного Розенталя. С дубинкой в руках он прячется за воротами. Ворота со скрипом раскрываются, и в хлев заходит корова. Ее ведет молодая белокурая женщина с фонарем в руках. Женщина такая хрупкая, что Марешаль не решается воспользоваться дубинкой. Свет от фонаря падает на фигуры двух мужчин, и она застывает на месте. Незнакомцы выглядят такими грязными и усталыми, что в ее взгляде можно прочесть жалость и полное отсутствие страха. Она обращается к ним по-немецки.

Эльза. Что вы тут делаете? Вы военнопленные? Вы говорите по-немецки?

Марешаль *(который ничего не понял, но смысл последней фразы ему все же понятен)*. Нет! *(Заняв оборонительную позицию.)* Нет!

Розенталь *(Марешалю)*. Она спрашивает, кто мы такие. *(Подняв ногу, он показывает ее Эльзе и на ломаном немецком произносит.)* Я вывихнул ногу... Мы выбились из сил... Мы не грабители.

Эльза. Я вас не боюсь.

Розенталь *(по-немецки)*. Можете позвать жандармов! Я не могу идти дальше. *(Кричит по-французски.)* Мне очень больно! Нет, я не двинусь с места.

Эльза. Растяжение. *(Осматривает ногу Розенталя, ощупывает ее и затем, поразмыслив.)* Пойдемте в дом.

Марешаль. Что она сказала?

Розенталь. Приглашает к себе.

Мужчины в нерешительности встают, не зная, что делать. Розенталь без сил. Марешаль отрицательно качает головой.

Эльза *(по-немецки)*. Я живу одна.

Розенталь. Она говорит, что живет одна, совсем одна.

Тропинка, ведущая к ферме. Ночь

Освещая дорогу фонарем, Эльза приводит их к двери в дом. На пороге они на минуту останавливаются.

Эльза. Входите.

Пожав плечами, Марешаль помогает Розенталю. Все трое входят.

Кухня

Кухня освещена. Прежде чем приступить к делу, Эльза обращается к Розенталю.

Эльза. Не шумите. Ребенок спит.

С помощью Марешаля она осторожно усаживает Розенталя в кресло около плиты. Слегка сбитый с толку, Марешаль застыл на пороге.

Эльза *(Марешалю)*. Садитесь. Я сейчас вернусь.

Она направляется в соседнюю комнату. Ничего не поняв, Марешаль остается настороже. Сняв пальто, женщина уходит. Розенталь устраивается поудобнее. Рядом стоит обеспокоенный Марешаль. Эльза возвращается с тазом, наполняет его водой и ставит на плиту. Затем кладет рядом с Розенталем перевязочные средства. Пока нагревается вода, Эльза обращается к Марешалю.

Эльза. Вы голодны?

Марешаль *(стараясь понять)*. А? Ах, да, голоден! Да... да...

Розенталь *(развалившись в кресле)*. Она спрашивает, голоден ли ты?

Марешаль. Да... Я понял.

Эльза *(Розенталю)*. А вы?

Розенталь *(потягиваясь)*. А я хотел бы заснуть.

Крупный план Эльзы и Марешаля. Она наливает молоко в стакан, затем протягивает Марешалю бутерброд, в который тот впивается зубами. Все трое молчат. Через некоторое время с дороги перед фермой слышатся шаги марширующего батальона. Солдаты поют, несмотря на ночь.

Марешаль смотрит на Эльзу, затем на Розенталя. Внезапно раздается стук в ставни.

Розенталь — Далио, Марешаль — Жан Габен , Эльза — Дита Парло

Марешаль обеспокоен. Розенталь встает со своего места. Эльза невозмутимо подходит к окну, открывает внешние ставни и видит молодоого немецкого унтер-офицера.

Унтер-офицер. Добрый вечер!

Эльза. Добрый вечер.

Унтер-офицер. Извините за беспокойство, до Вольфсхейма еще далеко?

Эльза. Двенадцать километров.

Унтер-офицер *(вздыхая)*. Двенадцать километров! Я предпочел бы провести ночь с вами, чем шагать к Вольфсхейму. Ничего не поделаешь. Служба есть служба. Спасибо и доброй ночи.

Унтер-офицер исчезает. Эльза спокойно

закрывает окно и оборачивается к мужчинам, которые растерянно смотрят на нее, стоя в двух шагах от двери. Марешаль возобновляет еду, а Розенталь усаживается обратно в кресло. Эльза подходит к тазу и ставит его рядом с Розенталем. Затем стаскивает сапог с его ноги. Розенталь кричит от боли.

Эльза *(сострадая, но с чувством исполненного долга)*. Тихо! Ребенок спит.

Медленная панорама на Марешаля, который наблюдает эту сцену и понимающе кивает...

Столовая

На крупном плане фотография унтер-офицера. Над нею лента, свидетельствующая о высшей награде. Фото в рамочке стоит на камине. Голос Эльзы за кадром, в кадре же появляются новые фотографии. Рука Эльзы указывает на одного за другим молодых людей.

Эльза. Мой муж, убитый под Верденом... Мой брат... А это убитые под Льежем, Шарлеруа, Танненбергом. *(Вздыхает.)* Наши величайшие победы!.. И стол теперь слишком велик для оставшихся.

За столом в центре комнаты сидит дочка Эльзы Лотта. Она доедает пирожок. Ей пять лет, она брюнетка с большими голубыми глазами, очень веселая.

Хлев

Марешаль наполняет ясли сеном. Большая корова, уже привыкшая к нему, ест у него из рук.

Марешаль. Ты не боишься, и тебе все равно, кто тебя кормит — француз или кто еще. *(Хлопает корову по бокам.)* Ты родилась в Вюртемберге, а я в двадцатом округе Парижа. Сама видишь, это не мешает нам быть друзьями! Ты бедная корова, а я — бедный солдат. Но вместе нам хорошо, правда?

Толкает ее в бок и выходит. Корова поворачивает голову в его сторону и мычит.

Выйдя из хлева, Марешаль подходит к дереву и смотрит на долину. Он слышит шум и с удовлетворением потягивается. Издали доносится колокольный звон.

Марешаль направляется к дому, а по дороге бросает топор на колоду.

Кухня и столовая

Марешаль закрывает за собой дверь и идет к плите. Смотрит, что в кастрюлях. На заднем плане Розенталь разговаривает с Лоттой. Марешаль останавливается в дверном проеме между кухней и столовой и, никем не замеченный, наблюдает сцену. Как и те, он не видит Эльзу, занятую мытьем пола. Та встает и подходит к Марешалю.

Розенталь. Ты очень умненькая девочка.

Лотта *(кокетливо)*. Мы с мамой знаем все.

Розенталь. Ты так думаешь? Тогда скажи, сколько молока дает корова в месяц.

Лотта. Это знает мама. *(Считает по пальцам.)* Мне известно, что у меня пять пальцев... Раз... два, три... четыре... пять...

Остановившись за спиной Марешаля, Эльза с нежностью наблюдает за дочерью. Похоже, что молодая женщина привыкла к присутствию в доме двух иностранцев.

Эльза *(по-немецки Марешалю)*. Сходите за водой, пожалуйста.

Марешаль *(не понимая, обращается к Розенталю)*. Что она сказала?

Розенталь. Она просит, чтобы ты накачал ей воды.

Марешаль. Конечно, с удовольствием. *(Повернувшись к Эльзе.)* Вассер... вассер... Я?

Эльза улыбается. Он не знает ни одного слова по-немецки, она — ни одного слова по-французски. Эта игра их забавляет и сближает. Марешаль берет пустое ведро и выходит из комнаты. Розенталь потягивается в кресле. Лотта подбегает к матери, которая улыбается ей. Девочка бросается в ее объятия.

Столовая. Ночь

Рождественский сочельник. На большом столе возвышается елка, которую Марешаль и Розенталь украшают бумажными гирляндами. Розенталь нарезает серпантин. Марешаль укрепляет на елке маленькие свечи. У основания елки — ясли из картона и дерева, которые они смастерили сами. Крыша покрыта белой ватой. Внутри картофельные фигурки, вырезанные Марешалем: младенец Иисус и родители.

Марешаль *(за кадром)*. Все очень мило, но довольно убого.

Розенталь. Я старался, как мог.

Марешаль. Ты-то — конечно! Я обращаюсь к Деду Морозу.

Эльза входит на цыпочках и с восторгом смотрит на сюрприз, приготовленный иностранцами. Ее трогает как раз безыскусность этого сюрприза.

Эльза *(по-немецки)*. О святая дева!

Розенталь. ...И маленький Иисус. *(Улыбается.)* Мой единокровный брат. *(Смотрит на Марешаля.)*

Марешаль. Камень в мой огород, как сказал бы бедняга Боэльдье.

Розенталь. Ты думаешь, он там остался?

Марешаль. Чем меньше об этом думаешь, тем лучше *(Зажигает свечи на елке.)* Все готово! Пошли за малышкой. И поскорее. Свечи ведь у нас совсем крохотные.

Марешаль ведет Эльзу к двери.

Розенталь. Одну секунду!

Подходит к граммофону и крутит ручку. Стоящие в дверях Эльза и Марешаль нежно смотрят друг на друга. Погасив свет, Эльза открывает дверь и направляется к постели своей дочери. Марешаль остается в дверях.

Эльза *(дочери)*. Проснись, Лотта! Дед Мороз пришел!

Берет дочь на руки и возвращается в столовую. Лотта в восторге от елки. Соскользнув на пол, бросается к Розенталю, который протягивает к ней руки. Лотта с восторгом разглядывает дерево и ясли.

Лотта. Это мне? Можно я возьму маленького Иисуса!

Эльза *(наклоняясь к дочери)*. Ты хочешь его взять с собой в постель?

Лотта. Нет. Я хочу его съесть.

Марешаль и Розенталь смеются.

Лотта *(протягивая руки к яслям)*. Я хочу съесть Иосифа.

Эльза. Съешь Иосифа, но в постели.

Лотта обращается к Розенталю и целует его.

Розенталь. Ты очень милая девочка...

Он нежно целует ребенка. Марешаль берет девочку на руки и несет в комнату.

Розенталь *(обращаясь к Марешалю по-немецки и очень четко выговаривая слова)*. У Лотты голубые глаза.

На заднем плане в задумчивости застыла Эльза.

Марешаль *(после паузы повторяет с чудовищным акцентом)*. У-Лот-ты-го-лу-бы-е-гла-за.

Эльза *(поправляя невероятный акцент Марешаля)*. ...Голубые глаза.

Она входит в комнату, сопровождаемая Марешалем, который несет девочку к ее кроватке.

Розенталь. Спокойной ночи, лягушонок!

Уложив девочку, Марешаль возвращается к столу и рассматривает ясли. Розенталь стоит рядом. Не говоря ни слова, они наблюдают за Эльзой, которая подходит к ним.

Эльза *(смущенно)*. Не знаю, как вас благодарить.

Розенталь *(по-немецки)*. Нас? Это мы вам всем обязаны.

Все трое некоторое время молчат. Эту гнетущую тишину нарушает Эльза.

Эльза. Тогда доброй ночи.

Они тепло пожимают друг другу руки. Марешаль собирается идти в свою комнату.

Лотта и Розенталь

Марешаль *(Розенталю)*. Доброй ночи!

Марешаль подходит и останавливает пластинку на граммофоне. Эльза по-прежнему стоит посередине комнаты, опустив глаза.

Марешаль *(Эльзе)*. Доброй ночи.

Эльза *(не поднимая глаз, по-немецки)*. Доброй ночи.

Марешаль направляется к комнате Розенталя, но возвращается назад. Подходит к елке и гасит свечи. Пробормотав Розенталю: «Доброй ночи», он заходит к себе в комнату.

Комната Марешаля

С задумчивым видом закрыв дверь, Марешаль видит на комоде яблоки, разложенные для сушки, берет одно из них, надкусывает и продолжает бродить по комнате. Через дверь, ведущую в столовую, мы видим Эльзу, она так и стоит на прежнем месте. Марешаль медленно подходит к ней. Та поднимает голову. Он прижимает ее к себе.

Из окна своей комнаты Розенталь обозревает заснеженную местность, потом закрывает окно и направляется в столовую. Там он застает обнимающихся Марешаля и Эльзу.

Застигнутые врасплох, Эльза и Марешаль отходят друг от друга. Розенталь подходит к Эльзе и целует ей руку.

Марешаль *(немного смущенный)*. Мы ждали тебя... Все готово. *(Нежно, Эльзе.)* Скажи это по-французски.

Эльза *(неловко выговаривая слова)*. Ко-фе-по-дан. *(Смеется.)*

Эта короткая фраза звучит как признание в любви. Все трое смеются... Но нога Розенталя зажила. И поэтому им пора в дорогу.

Около фермы

Облокотившись об изгородь, Розенталь и Марешаль беседуют.

Розенталь. Ты предупредил ее, что нам пора уходить?

Марешаль *(не оборачиваясь)*. Пока нет.

Розенталь. Надо сказать.

Марешаль *(смущенно)*. Вот сам и говори...

Весьма огорченный таким поручением, Розенталь тем не менее направляется к ферме.

Кухня

Одного взгляда Розенталя достаточно, чтобы Эльза догадалась, с чем он к ней пришел.

Розенталь *(по-немецки)*. Мы уходим сегодня ночью.

Эльза *(обрывая его)*. Я так и знала.

Розенталь. Марешаль так удручен, что не решился сказать сам.

Эльза. Почему? Я всегда понимала, что рано или поздно он уйдет.

Радуясь тому, что все так легко обошлось, Розенталь открывает окно и зовет Марешаля.

Розенталь. Иди-ка. Есть горячий кофе!

Марешаль. Иду... иду...

Розенталь закрывает окно.

Столовая

Лотта завтракает одна, сидя за большим столом. С кофейником в руках входит Эльза и наполняет три кружки. Входят Марешаль и Розенталь. Первый с понурым видом садится за стол, Розенталь треплет волосы девочки.

Эльза *(кивнув в сторону лежащих свертков)*. Я собрала кое-что в дорогу... Перед уходом поешьте горячего.

Розенталь *(Марешалю)*. Значит, дождемся ночи?

Эльза, потеряв контроль над собой, ставит кофейник, отходит в угол комнаты и плачет. Марешаль подходит к ней. Оба молчат. Оставив их одних, Розенталь идет к двери, а потом возвращается за Лоттой.

Розенталь *(уводя с собой девочку)*. Пойдем, Лотта, попрощаемся с коровой.

Эльза и Марешаль по-прежнему сидят рядом на скамье, держась за руки. Она говорит по-немецки, он — по-французски.

Эльза. Я столько времени одна... И уже больше ничего не ждала... Ты никогда не узнаешь, как я радовалась, слыша твои шаги в доме.

Марешаль. Эльза, вот закончится война, и если я только не погибну, я вернусь за тобой и Лоттой и увезу вас во Францию...

Кухня

Спустя некоторое время. Наступила минута расставания. Мужчины надели свою старую одежду, которую Эльза заштопала и выстирала. Розенталь укладывает в карманы приготовленные Эльзой свертки. Она стоит очень прямо, в ее глазах ни слезинки. Лотта цепляется за ее юбку.

Эльза *(по-немецки)*. Уходи поскорее... так будет лучше.

Марешаль долго не отпускает ее руку. Ему так хотелось бы ей сказать что-то в утешение, но как это сделать? Внезапно он подхватывает Лотту на руки.

Марешаль *(по слогам произнося немецкую фразу с привычным акцентом)*. У... Лот-ты... го-лу-бые... гла-за...

Взволнованный, Марешаль выходит в сопровождении Розенталя.

...На улице темно. Мужчины удаляются от хижины. Марешаль не решается обернуться.

...Эльза и Лотта стоят на пороге и следят за уходящими мужчинами, которые исчезают во тьме.

...Марешаль оборачивается назад. В освещенном дверном проеме стоят Эльза и Лотта.

Розенталь *(в ту же минуту)*. Да обернись же ты!

Марешаль делает вид, что не оглядывался.

Марешаль. Если бы я обернулся, то, возможно, не смог уйти.

Кухня

Эльза и Лотта по-прежнему стоят в дверях. Наконец Эльза решительным жестом закрывает дверь и подводит дочь к столу, на котором стоит ее чашка. Начинает суетливо убирать тарелки, стаканы. Уходит. В комнате остается одна Лотта.

На границе

Марешаль и Розенталь скрываются за соснами. После двух ночных переходов они наконец приблизились к швейцарской границе. Теперь главное — не попасться на глаза немецким патрулям. Спрятавшись на опушке леса в кустарнике, они осматривают пустынный и заснеженный пейзаж.

Розенталь. Значит, не будем дожидаться ночи?

Марешаль. А зачем? Еще заблудимся. Леса тут такие дремучие, что нам не хватит сил добраться до границы. Ты хоть уверен, что там — Швейцария?

Розенталь *(сверяясь по карте).* Никаких сомнений!

Марешаль. Немецкий снег так похож на швейцарский.

Розенталь. Не волнуйся, здесь граница. Ее провели люди, хотя природе на это наплевать.

Марешаль. Мне тоже наплевать... *(Пауза.)* Когда кончится война, я вернусь за Эльзой.

Розенталь. Ты любишь ее?

Марешаль *(вздохнув).* Кажется, да!

Розенталь *(положив руку на плечо друга).* Не забывай, что если мы перейдем границу, ты вернешься в свою эскадрилью, а я — к себе в батарею.

Марешаль *(ворчливо).* Надо же закончить эту мерзкую войну! В надежде, что она будет последней.

Розенталь. Не строй иллюзий... Но вернемся в день сегодняшний. Если мы нарвемся на патруль, что будем делать?

Марешаль. Бросимся врассыпную. И тут уж, как кому повезет...

Они стоят друг против друга.

Розенталь. В таком случае надо попрощаться на всякий случай... До скорого...

Они крепко целуются.

Марешаль. Прощай, грязный еврей!

Розенталь. Прощай, старый хрыч!

Вдвоем они устремляются через поле к границе.

По ту сторону горы останавливается немецкий патруль. Солдат замечает две темные точки на фоне белого снега. Подает знак другим прицелиться. Раздается залп. Темные точки бегут по заснеженному склону. Солдат перезаряжает винтовку и целится снова. К нему подходит сержант и опускает ствол.

Сержант. Не стреляй, они уже в Швейцарии.

Солдат *(вешая винтовку на плечо).* Тем лучше для них.

«Великая иллюзия».

В глубине кадра наши герои — две темные точки на белом фоне — медленно продвигаются дальше, увязая в глубоком снегу.

В тот самый момент, когда они исчезают из кадра, на экране появляется надпись: «Конец».

Перевод с французского А.Брагинского

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ

ТАТЬЯНИН ДЕНЬ

Фото Г. Тер-Ованесова

61

Щелчок ключа.

— На допрос.

Все. Без вещей. Расстрел. Колени не держат, сползла по стенке, из-под земли старший надзиратель, подхватили под руки.

— Сама пойду!

— Одевайтесь скорей! скорей!

В щели «намордника» рассвет.

По коридору двенадцать шагов до железной двери на лестницу тюрьмы... какой смешной я была маленькой... кто выдумал про бесклассовое общество... чушь какая... я жила в классовом... не своем... чужом... Костя... Борис... Митя... все коммунисты... все вожди... это класс... чужой... мне... моей стране... моему народу... они специально калечат народ... отняли веру... родину... семью... превращают в быдло... почему государством должны управлять рабочие и кухарки... почему не самые умные, талантливые, гениальные?..

До двери девять шагов.

Хорошо, что в нашем государстве расстреливают без суда, без следствия всех подряд... своих... чужих... и в затылок... интересно, что будет со мной если в лицо... если сам Абакумов... упаду на колени, буду вымаливать не стрелять... нет уж, дудки... еврея ведут на казнь и спрашивают, чего бы ему хотелось в последний раз... спелой вишни, но сейчас зима, ничего, я подожду... что будет с Макакой, когда он догадается, куда меня повели... к Маше подходит профессор, седая мохнатая птица, в голосе его тихом вдруг просыпается медь, он начинает строго: Маша, вам надо учиться, а получается ласково: как вы будете петь... и голуби, голуби, голуби аплодисментов вылетели у зрителей из каждого рукава... стихи плохие, но я их читала с упоением... в фойе какого-то кинотеатра... в Горьком...

Семь шагов.

...красивое платье, сшитое Еньджей... зал взорвался от восторга, когда я появилась на сцене... в Белграде... какая сила занесла меня сюда... Папа... мой прекрасный, гордый, несчастный, единственный, любимый, бедный... Папа... его также вели... и Баби несчастную, талантливую, ясноглазую, домашнюю... ведь она-то никакой не царский офицер... моя шерлохладка, мой бурбон, мой братец, как ты смог вырваться из этого человеческого месива... без права переписки... кем-то гениально придумано... расстрел... Москва бы криком кричала... стенала... а так все непонятно, без права переписки... почему это они столько времени со мной возятся... к стенке, и все...

Три шага.

...в душе просторно и гулко, как в огромном храме... есть какая-то схожесть Сталина с Гитлером... за дверью сразу все решится... в подвал — расстрел... прямо к Абакумову... наверх к следователю... к какому следователю, у меня нет следователя... как должны жить на земле убогие, жалкие, глупые, бесталанные... за счет умных, талантливых, сильных... аристократия всего мира появилась из тех, кто догадался умом, талантом обрабатывать землю, умело воевать... узкая тропинка между расстрелянными телами, они еще теплые, шевелятся, я иду по этой тропинке боком, чтобы не касаться тел, их горы, они так высоко, закрывают мне солнце, ноги по щиколотку в теплой крови... Папа, конечно, стоял лицом, и я должна стоять лицом, даже глаза не закрою, пусть стреляют в глаза... говорят, что у некоторых убийц начинают дрожать руки, и они не попадают...

До двери шаг.

Щелчок ключа.

Наверх к следователю.

Жива.

Это не этаж Соколова.

Противный. Противнее Комарова. Разжиревший. Нагло меня рассматривает.

— Почему вы в следственной тюрьме с приговором?

Я не могу говорить, выдавить из себя слова.

— Ну!

— Е... а... ю...

— Все еще продолжаете валять дурака!

— А... А... А...

Я могу говорить! Я просто заикаюсь! Какое счастье! Телефонный звонок. По тому, как эта жирная тварь вскочила, звонок не простой, а может, быть даже «сам»: тварь побелела, вскочила, вытянулась в струнку, мысленно взяла под козырек.

В этом номере мы начинаем печатать третью часть романа Т.Окуневской «Татьянин день». Первую часть см.: «Искусство кино», 1992, № 8 — 11; вторую часть см.: «Искусство кино», 1994, № 3, 5.

— Рюмин! Извините, сейчас выведут заключенного! — зажал трубку, заревел.

— Убрать ее немедленно!

В «наморднике» совсем рассвело.

62

Голова разорвется от догадок.

— На выход с вещами.

...расстреливать не поведут с вещами... а могут и повести... едем долго... вносят под руки в комнату, я должна назвать себя, статью, срок, еле выдавливаю буквы, полковник не выдерживает и читает за меня по формуляру, а я киваю головой. От моего несходства с той, какой меня знали, он тоже начал заикаться.

Притащили в большую, светлую камеру, два окна, вместо «намордников» стекла замазаны белой масляной краской, просвечивает солнце, настоящее, слева у стены железные койки, впаянные в пол... зачем?.. это не похоже на Лефортово, это с широкими коридорами довольно симпатичная тюрьма, притащили на второй этаж, надзирательница женщина.

— Ложитесь и если не сможете постучать в дверь, окликните меня, я все слышу.

...Шерстяные одеяла... почти белое белье... уж не сад ли это пыток по Октаву Мирбо... жду, когда на лоб упадет капля воды... заснуть не могу...

Щелчок ключа.

Кто-то в белом халате, женщина, почти приветлива.

— Примите снотворное, поверьте мне, вы столько вытерпели, а теперь можете сломаться.

— Нет. Засну сама.

И пошли по всем пустыням мира верблюды... один... два... тысячи... и Нэди их погоняет...

За окнами темно... ночь или вечер... не будили даже поесть.

И опять эта великая дама — надежда где-то промелькнула тенью.

Меня откармливают больничным питанием, не трогают, дают лежать, спать, вывели под руки на прогулку...

Уже, оказывается, глубокая осень, а меня привезли на Лубянку прошлым летом... прогулочный дворик тоже странный, маленький, только что сколоченный из свежих досок, в углу большого двора... даже скамейка... может быть, меня откармливают, как индейку к рождеству.

Щелчок ключа.

— На допрос.

Так же стул и столик около входной двери, как на Лубянке, напротив в пандан к тюрьме довольно симпатичный молодой мужчина в военном...

— Здравствуйте! Я полковник юстиции прокурор Кульчицкий, я буду пересматривать ваше дело, вы уже совсем молодцом! А пока вам трудно говорить, попробуйте писать, врачи говорят, у вас простое заикание, можно даже как бы напевать, тогда легче выговаривать слова, у нас вы можете говорить все, вы под защитой прокуратуры. Расскажите мне, какие отношения вас связывают с Абакумовым?

— Н... ка... ие.

— Не волнуйтесь, не надо говорить, мы вам дадим в камеру бумагу и ручку, и вы все напишите. Договорились?

Что же опять происходит? Что же опять делать? Передо мной бумага и ручка, и я могу повторить дословно все, что в письме на столе у Абакумова...

Я совсем сдурела... увидела чистое белье и совсем сдурела, это же опять абакумовский допрос, он хочет знать, сломалась я в одиночке или еще нет... и протоколы, составленные кагэбэшниками, не документы, а ведь здесь-то все будет написано моей рукой с моей сознательной подписью... куда мое писание попадет... опять на стол к Абакумову?..

Кульчицкий производит впечатление человека порядочного, но после кагэбэшников все военные будут мне теперь казаться интеллектуалами, даже милиционеры.

Писать о письме из лагеря категорически не надо... о пощечине тоже... кроме Георгия Марковича никто о ней не знает... научиться говорить... с утра до вечера и с вечера до утра и во сне тоже повторять буквы, которые заедают.

Написала записку Кульчицкому: «Писать нет сил, подождите, я скоро смогу разговаривать».

Заедает буква «п», будь она неладна...

Меня рвет от больничных яиц и масла, также было и с Нэди, — не ем, но зато досыта наедаюсь щами не из гнили и кашей. Завтра напишу Кульчицкому, что уже разговариваю, неизвестность мучает...

Лекарств никаких не пью и уколы делать не разрешаю.

Где-то близко мужские голоса, хохот, мат... как это может быть... на Лубянке могильная тишина... в дежурство моей надзирательницы подошла к форточке и сколько есть сил запела: «Кто рядом?» Пауза. «А где ты сидишь?» — «Не знаю». Гогот. «А, в нашей камере сидишь, нас оттуда вышвырнули». — «А где я?» — «В «Матросской тишине».

Щелчок ключа, надзирательница укоризненно смотрит на меня, я ее подвожу, а она меня на плечах притащила из туалета, когда мне стало дурно, не оставила лежать на каменном полу, пока прибежит подмога: она моя поклонница и все шепчет про себя: «За что вас-то». Она знатная ткачиха из Иванова, комсомолка, ее по комсомольской линии мобилизовали, срочно обучили всему этому, она ничего не понимает, в шоке от того, что видит и слышит.

Эта знаменитая уголовная тюрьма... эта надзирательница... почему уголовников переселили... мы, сидящие в этих камерах по одному... кто эти «по одному»... зачем...

Щелчок ключа.

— На допрос.

Кульчицкий вежлив, даже приветлив, расспрашивает про Лубянку, про Абакумова, опять о моих с ним взаимоотношениях.

...почему о Лубянке... если он кагэбэшник, он же все должен о Лубянке знать... и вдруг о моем нелегальном письме из лагеря, писала ли я такое письмо... откуда он может знать о нем...

Я смертельно устала, а у него, по-моему, от моих песнопений началась адская мигрень, он побледнел и в глазах Иисусова мука.

— У вас есть просьбы?

— Сообщить домой, что я жива, после двух писем из Джезказгана они ничего обо мне не знают, им в голову не может прийти, что я полтора года сижу в одиночке, рядом с ними, и если я здесь для пересмотра дела, почему опять в одиночке?

Щелчок ключа.

Вводят молодую, хорошенькую женщину, я почему-то ей совсем не обрадовалась... странная она... без конца болтает, уговаривает меня есть, арестована за какой-то анекдот, когда я спросила, почему она в прокурорской тюрьме, сказала, что подала заявление о пересмотре своего дела, и таинственно сообщила, что она любовница Абакумова и что по-настоящему ее арестовали за то, что болтала об этом, «похвалялась», абсолютно неинтеллигентна, «гапка», но аппетитная, крашеная блондинка, не без секса, душка во вкусе военных, и, наконец, сказала, что на свободе она слышала, что и я была любовницей Абакумова, правда ли это?.. для наседки она уж слишком глупа.

— А сколько вы сидите?

— Уже год.

Я улыбнулась: темные корни ее крашеных волос не отросли ни на миллиметр и с ногтей только что снят лак.

Написала записку Кульчицкому: «Заберите вашу прекрасную даму, я ее ночью задушу». И дамы не стало...

Наседка... зачем... бедная Нэди, ей приходилось годами терпеть таких...

Я опять одна.

Доламывает бессонница. Тысячи верблюдов прошли вдоль и поперек все пустыни мира, но снотворное принимать не буду.

Повалил снег, моя вторая зима в Москве. Спрошу у Кульчицкого, какой год, месяц, день и сколько я уже в Москве...

В камере тепло и сухо...

Щелчок ключа.

— На допрос.

Кульчицкий не один, с ним тоже довольно симпатичный пожилой мужчина в генеральской форме.

— Здравствуйте, я Главный военный прокурор Советского Союза, мне надо задать вам несколько вопросов. Вы были близки с Абакумовым?

— Нет.

— И он не посягал на близость?

— Нет.

— Вы писали нелегальное письмо из лагеря?

— Нет.

— По окончании дела зачем вас привезли из Бутырской тюрьмы на несколько суток обратно на Лубянку?

— На допрос.

— Допрашивал Абакумов?

— Да.

— О чем он спрашивал?

— О приеме у Тито.

— В который раз?

— Не помню.

— И потом обратно отвезли в Бутырскую тюрьму?

— Да.

— Сколько раз вас вызывал на допросы Абакумов?

— Не помню.

— Где происходил последний допрос — на том же месте, где и предыдущие? На положенном месте?

— Не помню.

— Кто вас в последний момент не выпустил с театром в Югославию? Из-за вас же театр пригласили в Югославию.

...мог и Берия... мог и «сам», если ему доложили о Тито...

— Не знаю.

— Кто изъял вашу фамилию из списка награжденных югославскими орденами?

— Не знаю.

Увели.

Что происходит теперь... если это пересмотр моего дела, почему опять все об Абакумове... и почему пересмотр... я же в инстанции не писала... как работает эта адская машина... откуда Соколов и все они могут знать о пощечине Абакумову... о приеме у маршала Тито... о том, что меня в Югославию не выпустили... и уж тем более, что изъяли из списков награжденных... об этом мог знать только Берсенев... я не знала... интересно... знали Борис и Костя... Валя орден получила... значит, до официального дела у них существует какое-то «поддело», в котором есть все обо всех... привычки, вкусы, но нас же двести миллионов... или только на нужных им... выборочно... на несогласных...

Попробовала черенком ложки процарапать дырочку в масляной краске на окне и отшатнулась — краска поддалась, она свежая и прямо передо мной в дырочке дверь из тюрьмы и кусочек прогулочного дворика...

Первой увидела Лину Соломоновну Штерн, еще более постаревшую.

Составляла график наблюдений: увидела мужчину в генеральском измятом мундире с оторванными погонами... не знаю его или не узнаю. Через два дня академика Юдина, знаменитого хирурга Института Склифосовского... женщин пока больше нет...

В дырочке появился Абакумов в пальто с меховым воротником, какое счастье, что я ничего о нем опять не написала! И вдруг за ним в двери автоматчик... не может быть, невозможно... я сошла с ума, не могу доползти до кровати, белые халаты, уколы...

В камеру вошел, как мне кажется, начальник тюрьмы, но не тот полковник, который меня принимал, этот и моложе, и по чину ниже, любопытный, нездешний тип, подтянутый, высокий, форма как влитая, живой, размашистый, открытый, совсем не похожий на кагэбэшника, он два или три раза заходил в камеру, на Лубянке это невозможно, хвалил меня за то, что я выправляюсь, а один раз зашел и начал рассказывать о вчерашней воскресной охоте с друзьями и вдруг: «Вы обязательно должны испытать эту страсть» — и быстро ушел, а в камере остался запах его вчерашнего веселья и непонятного моего полета неизвестно куда.

Вошел быстро и сел на соседнюю койку, смотрит мне в глаза.

— Татьяна Кирилловна, ну что вы, что опять случилось, вы же были уже совсем молодцом, помните, я рассказывал вам об охоте, так ведь не садист же я, я говорил, чтобы вы поняли, что это будет! Абакумов арестован, сидит в этой же тюрьме, для него она и создана, и вы скоро будете дома, вы столько перенесли и сломаться сейчас, извините, глупо, вы же уже были в порядке, что опять случилось?

В голове гудит, слова расплываются... я, значит, видела не привидение, а настоящего Абакумова... и мои соседи по камерам незаконно арестованные им люди...

Щелчок ключа.

— На допрос.

Кульчицкий и тот же генерал, он ходит, в руках какой-то конверт, подходит ко мне, вынимает из конверта несколько обрывков и кладет их передо мной на столик: обрывки моего письма из лагеря, обрывки знакомых слов... все закружилось...

— Это обрывки вашего письма?

— Да.

— Расскажите, о чем вы в нем писали.

— О том, что я увидела, узнала, поняла.

— Кому было адресовано письмо?

— Горбатову, чтобы он или Симонов передали его товарищу Сталину в руки.

— Как оно попало на стол к Абакумову?

— Не знаю.

— Теперь, чтобы вас не мучить допросами, вы сможете обо всем, что было в письме, написать нам?

— Да.

...что значит «теперь»... значит начальник тюрьмы мне специально рассказал об аресте Абакумова, чтобы я его не боялась...

— И вспомните, пожалуйста, последний допрос Абакумова, когда вас специально для этого вернули из Бутырской тюрьмы на Лубянку, как он происходил. Он происходил на обычном месте?

— Нет.

...я тогда была удивлена мизансценой: в конце стола для заседаний за спиной Абакумова был то ли какой-то старинный камин, то ли лепная дверь... тогда мне пришло в голову, что на меня оттуда кто-то смотрит или слушает меня... и опять о приеме у маршала Тито, все давно известное до мельчайших подробностей...

— Напишите все подробно с вашими мыслями обо всем этом. Я верю вам, что у вас никаких взаимоотношений с Абакумовым не было, но не верю, что вы с ним до ареста нигде не сталкивались. Вспомните, пожалуйста, и об этом. Желаю вам скорейшей поправки.

И вышел.

Кульчицкий лукаво смотрит на меня.

— Дома знают, что вы живы и здоровы, и вам разрешили продуктовую передачу.

— Не надо еды, я совсем без чулок.

— Ну, чулки вы наденете уже дома новые, и надо было просить из Джезказгана не концертное платье, а чулки. А Зайчик ваш выходит замуж, вы ее и не узнаете, она совсем взрослая, красивая девушка.

Надзирательница не успевает за мной! Лечу! Задыхаюсь от счастья! Свобода! Зайчик — замуж! Ей же только восемнадцать, а я сама?!

Почему, когда я спросила, за кого Заяц выходит, Кульчицкий ответил уклончиво...

В камере на столе корзиночка, перебираю еду, а вдруг где-нибудь записка... икра, масло, мамины пирожки еще теплые...

Я все написала.

Щелчок ключа.

— На допрос.

Кульчицкий просматривает написанное мной, в некоторых местах не может оторваться...

— Все хорошо. А вам разрешено свидание с дочерью! Только соберите все силы, ни одной слезы, никаких истерик, свидание тут же будет прекращено. И есть разрешение перевести вас в другую камеру к молодой женщине, тоже незаконно арестованной, пока кончится следствие по делу Абакумова. И привезли вам с Лубянки книги.

— Вы в прошлый раз не сказали мне, за кого выходит замуж Зайчик...

Кульчицкий стал фальшивым.

— Да вы его, наверно, знаете...

Тянет, ему не хочется говорить.

— Сын известного гомеопата...

— Дима?

— Дима.

Как горько... известный кутила на отцовские деньги, бабник, бездельник, картежник, ему, наверно, уже за тридцать, по возрасту он ближе ко мне, я была с ним знакома.

— Я хотел вас подготовить и не сказал, что она уже замужем.

Кульчицкому тоже горько.

Завтра свидание. Боже, дай силы пережить радость, горе пережить — пустяк, оно уже позади.

Щелчок ключа.

— На допрос.

Надела все ту же венскую кофточку, причесалась, как смогла.

Вводят...

У стола Кульчицкого сидит Зайчик и рядом стул для меня. Сажусь. Взялись за руки, впились друг в друга, шевельнуться боимся, заговорить боимся, лавиной прорвется страдание. Как выстрел голос Кульчицкого:

— Надо прощаться...

Зайчик зашептала:

— Потерпи еще немного, скоро ты будешь дома, все будет хорошо...

Я встала. Пошла. Твердо.

Щелчок ключа.

— На выход с вещами. Не одевайтесь. Вас переводят в другую камеру.

Совсем молодая женщина, лет двадцати

пяти, некрасивая, обыкновенная... неужели была любовницей Абакумова?.. Нет хуже: дочь начальника КГБ в Донбассе — Зеленина Нина. Пуста, неглупа, не без искорки, и начинается фантастический рассказ о ее судьбе: отец — чудовище, пьяный избивал ее и мачеху до полусмерти, своей матери не знает, мачеха красивая женщина, много моложе отца, жили в особняке, с прислугой, дом распирало от благополучия, война, немцы рядом, отец бежал, бросив ее с мачехой; выуживаю из фантазий и лжи правдоподобные факты: то ли сами они подались с мачехой в Германию, то ли их силой увезли, но они стали работать на каком-то заводе, мачеха вскоре сошлась с немцем и исчезла, Нина сошлась с пленным, работающим на этом же заводе, они бегут к его родным в Польшу, она в пятнадцать лет вот-вот должна родить, добираются до родителей, и, оказывается, это милая, интеллигентная семья, обезумевшая от счастья: единственный сын воскрес из мертвых; в ужасе от Нины, Нина рожает мальчика, мы захватываем Берлин, и выплывает папа, он заместитель начальника СМЕРШа Абакумова — они старые друзья, Абакумова отзывают в Москву, и папа становится начальником, разыскивает Нину, находит, и под особой охраной через все границы и комендатуры ее привозят с ребенком в Берлин к папе; смеясь, рассказывает, что творил в Берлине папа, как контейнерами отправлял наворованное у немцев, как зверствовал над немцами, Нину папа выдает замуж за подчиненного, делает его отцом ребенка, чтобы скрыть все, что произошло с Ниной, мачеху тоже находит, и всей милой семьей они опять в Донбассе, пленные немцы «отгрохали» им дом, как дворец, «красивше» прежнего, на новоселье прилетел сам Абакумов, и стали жить-поживать еще добра наживать, да вот пришли и всю семью арестовали, где сын, она не знает, муж исчез, он ненавидел и ее, и ее сына, — и так хорошо они зажили, так хорошо, но посадили их в самолет и привезли сюда.

Ее болтовня отвлекает, ждать свободу труднее, чем расстрел.

Щелчок ключа.

— На допрос.

Странно, ночью, здесь ни разу ночью не вызывали.

Вводят. У Кульчицкого на столе горит лампа, он бледен, наверно, мигрень, сидит, закрыв лицо рукой, не здоровается, мой стул не на месте, у двери, а у его стола.

— Садитесь!

Вздрогнула от отвратительного голоса за спиной.

— Не поворачиваться!

Обернулась, в углу налево большой мужчина в коричневом костюме, ступни, как лопасти.

— Я что сказал! Не оборачиваться! Твари! Распустились здесь! Это надо же так оклеветать министра государственной безопасности! Абакумова! Оклеветать власти! Да вас тут же на месте надо пристрелить!

Бедный Кульчицкий!

Привели в камеру, Нина кидается ко мне, она в ажиотаже, не видит моего лица: ее тоже вызывали и сказали, что они всей семьей скоро будут дома.

Щелчок ключа.

— На выход с вещами.

Опять долго везут, грохот железных ворот Лубянки, железная дверь женской тюрьмы, ведут по коридору... направо камера № 14. Нэди! Направо! Щелчок ключа... камера бездонно пуста... неумолимая истерика, подбрасывает с кровати, кричу, головой все понимаю, сделать с собой ничего не могу, задыхаюсь, кляп, укол.

Сорвалась. Хорошо, что не в макакино дежурство, я сгорела бы со стыда. Судя по надзирательнице, он дежурит завтра. Конечно, он узнает обо всем, когда будет принимать смену. Как он меня встретит.

Обход, щелчок ключа, входит.

Вот это да! Все такое же железное, но из глаз полыхнул на меня свет. Этот свет не загасишь — это сама жизнь. Как стать такой же, как Макака!..

Привезли обратно на Лубянку, потому что в «Матросской» расстреливать негде... значит, кто-то реабилитировал Абакумова... это мог сделать только «сам» или Берия... обрывки моего письма... значит, Абакумов чувствовал арест и рвал письмо... почему не сжег... почему столько спрашивали об этом то ли камине, то ли двери за спиной Абакумова при последнем допросе... может быть, это комната свиданий... или кто-то видел меня и слушал, как я самолично рассказываю о приеме у Тито...

63

Щелчок ключа. Ночь.

— На выход с вещами.

На сей раз на фургоне написано «Хлеб». В фургоне — одна. Как хорошо, что все уже знакомо: тот же вой овчарок, те же бесконечные рельсы в районе Ярославского вокзала, так же в свете прожекторов мечется конвой...

Кто-то бросается мне на шею, целует, рыдает — премилое, молодое существо лет двадцати.

Ну и судьба-злодейка: окуневка Люся! Она была из окуневок самой маленькой, и старшие ее ко мне не только не допускали, а требовали еще и мзду за то, что разрешали присутствовать на моих репетициях где-нибудь в последнем ряду зала или идти за ними, провожая меня, а мзду брали, потому что она была «богатой»: дочерью генерала и падчерицей полковника. Вспоминаем, плачем, смеемся...

Люся, оказывается, умудрилась выйти замуж за самого молодого югославского генерала, учившегося у нас в академии, за что и получила десять лет.

Вагон не так набит, и контингент другой, чем в том первом этапе: много блатных и каких-то совсем безликих женщин, курят такое, что «Казбек» Бориса вспоминается, как духи «Келькфлер»; общение настолько свободно, что Люся почти полным голосом сообщила мне из соседнего «купе», что везут нас на станцию Ерцево в Каргопольлаг, между Архангельском и Вологдой, что это лесоповальный лагерь, обжитой, «стационарный», созданный еще в начале 30-х годов, считается хорошим, а главное, никаких пересылок и через сутки будем на месте.

...почему меня одну привезли прямо к этапу без пересылки... почему не в абакумовский Джезказган... это сделал Кульчицкий?..

Я плохо, медленно соображаю, потеряна, соседки ко мне относятся, как к странноватой. Что дома? Что в Джезказгане? Как связаться с Георгием Марковичем, если слухи до него дошли, что я на свободе и не написала ему, он это мое предательство не переживет... видела сон, что мы с Левушкой, взявшись за руки, ходим как будто по консерватории, но консерватория похожа на дивный дворец, а потом выходим и оказываемся в высоких, сияющих вершинами горах. Где Юрка? Где Ядя?

Очень многое узнала: оказывается, по всей великой лагерной державе работает беспроволочный телеграф, и даже до самых дальних лагерей доходят сведения, где, что, когда, в каком лагере происходит; оказывается, в 58-й политической статье есть пункт 7.35 — «разглашение государственной тайны» с легким сроком, эту статью дают своим стукачам: стали ненужными или что-нибудь не так сработали, и в лагере с этой статьей хорошо расправляются, как и со своими лагерными стукачами, имена их становятся известны, оказывается, главное — дожить до середины срока, а потом сидеть гораздо легче, и где-то подспудно я все-таки начала отсчитывать годы и даже месяцы.

На какой-то длинной стоянке подсадили блатных женщин, которые взахлеб на весь вагон рассказывают, как «измолотили» какую-то балерину Горскую за то, что она была на Лубянке наседкой, и значит, либо сработал тот самый беспроволочный телеграф, либо встретилась та несчастная портниха из Смоленска с тремя детьми, которой Горская помогла создать дело и которая уже била Горскую в Бутырской тюрьме: бумеранг вернулся на место пуска.

Среди бела дня тысячи людей: многих увезли на грузовиках, а мы так и стоим уже несколько часов. Люсю куда-то повели в толпе женщин, и она полными слез глазами молча прощается со мной, а меня с несколькими женщинами сажают в какую-то кукушку.

64

Лагпункт №36, где я теперь должна буду существовать, совсем не похож на Джезказган: большая территория, бараки беспорядочно раскиданы, деревянные трапы, потому что лагерь стоит на болоте, а за зоной деревья! Я их столько лет не видела! И весна! Оказывается, уже начало апреля, здесь еще горы снега, но уже рыхлого, и солнце! Солнце!

Я в больничке. Я плоховата, наверное, сказалось, что я фактически, кроме короткой передышки в Джезказгане, была без воздуха в тюрьме, и прав был Соколов, заставляя меня подписывать протоколы: «скорее в лагерь на воздух», а самое главное, что это лагерь сельхозный и не будет джезказганских каторжных работ. И люди! Господи, за какие заслуги ты мне их посылаешь: первым ворвался в больничку доктор и утешает, и достает из-за пазухи несколько конфет и печений от мужской половины лагерного человечества, и смешно воспевает мой прекрасный вид: меня, мол, еще вполне можно узнать.

Изя Белецкий — человек с юмором, совсем молодой, лет до тридцати, из Киева, еврей, схвачен в эпоху «космополитов», симпатичный, даже чересчур интеллигентен, срок тоже десять лет, психиатр, тут же предложил перевести меня в его «сумасшедший дом» в мужской зоне и «кантоваться» там сколько возможно.

Рядом такая же большая мужская зона, в этом лагере существуют так называемые «бесконвойные» — это люди, получившие маленькие сроки или уже досиживающие эти сроки и внушающие доверие начальству, но, конечно, не политические. Эти бесконвойные, как и конвойные в Джезказгане, обслуживают начальство.

У Изи Белецкого, конечно, пропуска нет, но в его профессии есть крайняя необходимость, и начальству он нужен не менее, чем заключенным, поэтому он может в любое время суток снять с вахты автоматчика и с ним шествовать, куда его вызывают.

Больничка действительно маленькая, из одной палаты, главный врач — женщина, вольная, тоже молодая, как ее занесло в этот ужас и в эту глушь, Изя не знает. Внешне она со мной, как со всеми, потому что все видно и слышно, но незаметно гладит меня и успевает что-нибудь подсунуть под подушку, даже кусочек сала, который я поливаю слезами, и взяла вынести за зону и отослать вольной почтой, как бы свои, два мои письма: Георгию Марковичу и домой.

И потрясение: мне уже разрешили выходить греться на солнышке около больнички, стали подходить знакомиться, и какая-то совсем простая девушка в бушлате вертится около меня, но не подходит и вдруг в секунду опускает мне что-то в карман моей знаменитой голубой шубы. Письмо! «Христос воскресе!.. Бог послал Вас сюда к нам! Теперь будет легче дышать! Дожить до свободы! Весь наш комендантский лагпункт приветствует Вас! Все будет хорошо! Скорее поправляйтесь. Мы все о Вас знаем, чем сможем, будем помогать. Я арестован позже Вас, слышал о Вашем аресте, но ушам своим не поверил, как и сейчас еще не верю, что это именно Вы здесь. Я сценарист, москвич, окончил институт кинематографии; видимо, ваш ровесник. Скорее поправляйтесь. Великий праздник Пасхи через субботу! Вас подойдут поздравить две подруги, две наши русские прибалтийки, подружитесь с ними, они хорошие, очень жду Ваш ответ, а вдруг вы не та, не такая, а плохая и не поймете наше письмо. Иван».

Кинулась отвечать. Здесь писать можно открыто, и как только можно было, не вызывая подозрений, выйти, стоять на солнце, стою с замиранием сердца, жду. Издалека увидела, что из барака вышла та самая девушка в бушлате, проскользнула мимо меня и классическим профессиональным жестом на ходу выхватила из моей дрожащей руки письмо, я опомнилась, когда она была уже у вахты.

Изя знает, что на комендантском сидит москвич, сценарист, вся лагерная интеллигенция, даже разъединенная, знает друг о друге. Мой лагпункт № 36, и таких лагпунктов не менее сорока, это огромный лагерь. Кукушка, на которой меня привезли, это лагерная узкоколейка, а дальше «волокуши», и Изя терпеливо объяснял мне этот способ передвижения, пока до меня, наконец, не дошло; контингент в лагере в основном бытовой, разбавленный блатными; интеллигентных женщин мало и те пожилые: жена маршала Ворожейкина, врачиха и еще несколько человек, а остальные коммунистки, взращенные страной, и советские специалисты — дрянь. Изя, как и Георгий Маркович, не разрешил без его консультаций вступать в какие-либо отношения с кем-либо, кроме прелестных прибалтиек: и русских, и латышек, и литовок, и эстонок, и, как я поняла, Изя толк в них знает, и даже почудилось, что у него роман с одной из таких «прелестных прибалтиек». Работы все-таки тяжелые: копать, сажать, полоть, окапывать, собирать урожай, все, конечно, как и в Джезказгане, —

руками, и оказывается, что безликая масса женщин — это крестьянки, обыкновенные крестьянки, вне политики, их арестовывали десятками тысяч по указу Сталина за то, что, желая спасти от голода своих детей, собирали с колхозных полей зернышки и колосья, оставшиеся после уборки урожая, их осуждали, а в избе оставались мужья с тремя, а то и больше детьми. Чем больше узнаю, тем больше сердце обливается кровью и раскрываются глаза! Как же мы ничего этого не знали в Москве!

Оказывается, есть своя лагерная культбригада, это не профессиональный театр, как в Магадане или в Воркуте, у них нет помещения, они живут в мужской и женской зонах, а репетируют в столовой.

Изя волнуется, возьмут меня в бригаду или нет, «там ведь нет ни одной заслуженной», но начальник политотдела майор — дикий зверюга, самодур, полновластный хозяин этой бригады — влезает во все и так называемым директором бригады назначил «сукиного сына», тоже бывшего кагэбэшника, за что-то «погоревшего», а о самом майоре ходят слухи, что его списали с Лубянки за зверства. Ничего себе! Нет уж, лучше копать землю! Но в культбригаде есть милые люди, и Изя так хорошо, с подробностями их описал, что я их уже знаю; художественный руководитель не больше не меньше, как талантливый драматург, поэт, интересный человек, мейерхольдовец, прославившийся своей пьесой в стихах о девушке-гусаре в войне 1812 года «Давным-давно», — Александр Гладков.

До Пасхи остается четыре дня, попрошу врача выписать меня из больницы, у нее могут быть из-за меня неприятности, здесь выбрасывают из больницы даже с туберкулезом.

65

Небо весеннее, голубое, утро солнечное, в голове гудят колокола, в бараке торжественно, приподнято, женщины надели все лучшее!

Христос воскресе!

Воистину воскресе!

Как тогда с Папой, в детстве, когда мы приходили из церкви. Ко мне подходят две женщины! От Ивана! В руках у них крашеное яйцо, кусок белого хлеба, обрезанный, как куличик, а сверху вместо пасхи большая конфета и поздравление от комендантского лагпункта. Жизнь замечательна! А дальше все по джезказганской схеме, видимо, у нас кроме следственного и тюремного существует еще и лагерное дело: начальник нашего лагпункта плюгавенький, серенький лейтенантик, умученный семьей и собственной тупостью, вызывает к себе: начинаются полевые работы, тяжелые, в грязи, в ледяной земле, а я могу поставить спектакль, а он сможет освободить меня от полевых работ, есть аккордеонист, он выдаст ему пропуск на все репетиции, а мне разрешит свидание с матерью. Выхожу, на трапах стоят женщины, впились в меня глазами, когда я подошла к ним, взахлеб начали просить, умолять согласиться, скрасить невыносимую жизнь.

Привели милейшего, симпатичнейшего, прехорошенького Бориса Магалифа. Выглядит он почти мальчиком, хотя, как он гордо заявил, ему уже двадцать пять лет, сын дипломата, получил за границей отличное воспитание, умный, с юмором, веселый, как будто бы и не арестант, аккордеонист отличный, поскольку с детства обучался игре на фортепьяно, с абсолютным слухом. Вина его перед страной, в которой он родился, велика: он еврей и сын расстрелянного дипломата — десять лет.

Боря не просто весел, он счастлив, его глаза сияют: он влюблен и теперь сможет видеться с дамой своего сердца, очаровательной, совсем юной эстонкой, арестованной прямо в гимназии, и у Бори презабавный «заскок»: он обожает ужей, улиток, черепах, лягушек и при знакомстве воздержался кого-нибудь принести, а теперь на каждой репетиции таинственно вытаскивает из-за пазухи какое-нибудь чудовище, и я судорожно восторгаюсь, иначе у Бори тут же портится настроение, и еще он махровый антисоветчик и «не моги» ему ни в коем случае возражать, но работать с ним сладко, все понимает с полуслова, все может.

Я, конечно же, решила повторить джезказганский концерт, тем более что теперь у меня были и прибалтийки, и украинки, и молдаванки, и даже грузинки, а Боря как-то обронил, что у них в зоне сидят за воровство двое цыган и так «бацают» танцы, и так поют, и так играют на гитарах, что артисты театра «Ромэн» могут им позавидовать, и пришла мне в голову идея сделать концерт с вставными мужскими номерами, а как это сделать, я представить себе не могла, Боря тоже, и я пошла на поклон к лейтенанту.

На сей раз лейтенант был прав: впустить в женскую зону мужчин нельзя, среди них есть и убийцы, и бандиты, но он похлопочет у своего начальства, чтобы разрешили женщин впустить на одну репетицию в мужскую зону, и потом можно будет показать этот совместный концерт.

Как я себя кляну! Это оказалось адским трудом: Боря рассказывает мне о достойном, с его точки зрения, мужском номере, хронометрирует его, я вплетаю его в канву концерта, и получается, что я должна сделать два концерта: для мужской зоны и для женской.

Как они хороши, эти прибалтийки, даже совсем простые, они женственны, скромны, обучены элементарным правилам общения, они совсем по-другому воспитаны.

Концерт получается непохожим на джезказганский: там наша славянская ширь, певучесть, сердечность, здесь изящество, легкость, кокетство, желание нравиться, и опять я напридумала: «Ночь под Ивана Купалу» с прыганьем через костер, и не знаю, как общими усилиями нам удалось это сделать.

Все смешалось: их прелестные национальные костюмы, и песни, и танцы, и наши русские переплясы, и украинские хороводы, и этот огонь, который в них загорелся, как и в джезказганских после тяжелых полевых работ по шестнадцать часов. Никакой артист самого большого таланта не может так вдохновенно загореться, гасят ум, умение.

Сама буду петь то же, что и в Джезказгане, только Боря все песни отлично аранжировал.

Перед самой премьерой получила два письма из дома, они полны радости, что я жива и здорова, но из Джезказгана нет никаких известий, нет ответа даже на оплаченные телеграммы: посылалось все с умом, осторожно, командовал связью опытный лагерник Левушка: ни Георгий Маркович, ни Жанна, ни врач Нина Александровна, ни Папуля, никто не отозвался, как будто лагерь смели с лица земли.

Дома все здоровы, кроме Бориса: у него был инфаркт, у меня почему-то сердце даже не екнуло. Но тревожно забилось, когда я прочла, что Зайчишка должна скоро рожать!

Левушка! Мой Левушка женился, и получили они наконец со своим другом, тоже архитектором, по две комнаты в четырехкомнатной квартире в центре Минска. На ком, как женился Левушка — пока не пишут, но Мама приедет на свидание, и я все-все подробно узнаю.

Премьера. Лейтенант сам не свой, волнуется, не натворили бы мы какой-нибудь антисоветчины, и счастлив, что вся затея так хорошо для него кончается, а я не свожу с него глаз: если ему хоть что-нибудь не понравится, никакого свидания он, конечно, с Мамой не даст.

Зал кричал, плакал, скандировал, меня и Борю целовали, качали.

Свидание разрешено, и все в голове опять перевернулось как при свидании с Зайчишкой. Дала им телеграмму, чтобы готовились, и почти тут же получила от них письмо с тысячей вопросов, что везти, как, что можно, чего нельзя, что нужно, и вдруг среди текста как бы невзначай, как бы пустяк: «Борис женился».

Крах. Выскочила из барака и вою: теперь надежда на близкое освобождение рухнула, при таком скандальном аресте возврат возможен только в свой собственный дом, иначе будет двойной скандал, и «они» на это не пойдут. Неужели Борис этого не понимает. Неужели он не мог хотя бы немного еще подождать, зная всю ситуацию с «Матросской тишиной»?

Над моей головой сияет звезда. Молюсь: «Господи! Как же Борис может совершать такие поступки! Что с ним происходит? Что происходит там, в миру? Неужели он всегда был таким? Если он понимает и делает подлости, накажи его!»

Мне торжественно вручают какую-то газетенку: оказывается, в лагере есть своя собственная газета, и в ней отзыв о нашем на 36-м лагпункте отличном концерте и награждении оного лагпункта баяном, а меня свиданием.

66

И Мама приехала. Весь лагерь волновался не меньше, чем я: бесконвойные узнали, когда прибывает поезд из Москвы, когда отходит кукушка к нам, с кукушки Маму надо снять, потому что никакой платформы, надо с высоты прыгать на землю, и бесконвойные должны где-то незаметно вертеться вблизи, чтобы к приходу кукушки подскочить и снять Маму, все хотят меня приодеть, иду в своей венской кофточке, волосы подвязала ленточкой.

Свидание почему-то не на нашей вахте, а на вахте мужской зоны, и это далеко: надо обойти и нашу зону, и мужскую... как сердце выдержит... по бокам два совсем юных автоматчика...

Мама! Мамочка! Родная! Любимая! Дорогая! Не знаем, что делать, что говорить, целуемся, плачем, хватаемся друг за друга, все в ней такое знакомое, теплое, постарела, располнела, чувствует себя плохо, одышка, курить бросила, но, видимо, уже поздно, курила сорок лет, задыхается от астмы...

Конечно, Мама не писала мне ни о чем главном, чтобы не ранить, но теперь здесь, на вахте, нужно было говорить все, да и скрывать дольше невозможно: теперь я должна писать ей не на наш адрес, а на Калужскую, Борис Маму выгнал! Выгнал из дома! Он ведь весь в политике и знал, что с реабилитацией Абакумова мой возврат домой невозможен.

Сам он все-таки выгнать Маму не посмел из-за своей трусости или, может быть, из-за совести, которая, как я верила, в нем должна быть, и попросил это сделать режиссера Эрмлера — ленинградца, который, приезжая из Ленинграда, пасся у нас неделями, и Мама его кормила и поила. Эрмлер вошел к Маме в комнату и сказал: «Евгения Александровна, вам лучше уехать из дома и переехать опять на Калужскую. Борису намекнули, чтобы фамилии вашей в его доме не было». Это после замечательных отношений Бориса с Мамой, после крахмальных рубашек по утрам... Когда Мама начала рассказывать, как она собиралась, как уезжала на Калужскую и с ней все тот же ее с Папой свадебный письменный столик, я сдержаться не смогла.

Ну почему же я не могу посмотреть правде в глаза? Почему же я верю наперекор всему, что такого не может быть?! Но Борис ведь также относился и к своей маме... Что же он такое, кто же он на самом деле?! Не стала спрашивать, на ком он женился, какое это имеет значение, но как возможно при такой любви ко мне вдруг разлюбить... значит, женился без любви, зачем, почему, и, оказывается, тот инфаркт, о котором написала Мама, был легким, а недели две назад его еле спасли от настоящего инфаркта... прошу Маму вспомнить день, когда это случилось и сама лихорадочно вспоминаю, когда я, получив от Мамы письмо о его женитьбе, выскочила из барака и все свое негодование обратила к сияющей над головой звезде, — день, даже час совпали с инфарктом.

Мама считает, что Костя очень влияет на Бориса. Алименты Маме Борис переводить боится и деньги привозит какой-то человек: ведь у Мамы даже нет пенсии, но с деньгами у нее теперь хорошо, ведь Зайчишка богатейка.

Зайца, когда она приехала проведать Бориса после инфаркта, новая семья к нему не допустила. Мама думает, что Борис от меня отказался только официально... а неофициально? Никогда за все годы никто, кроме Келлерманна, обо мне не спрашивал.

Зайчишка! В какой она семье? Как переносит беременность? Пусть рожает в том же роддоме, в котором я ее родила, — имени Грауэрмана...

За мной пришел конвой. Свидание дали на трое суток. Первых суток уже нет.

Ведут... знаю до поворота, в окно вахты меня видит Мама, обернуться не смею, вырвусь из-под автоматов, брошусь к ней, пусть стреляют! Знаю, стоит у окна, и ее сердце так же разрывается! На повороте едва заметно повернула голову... стоит, не шевелясь, смотрит.

Зайчишку и других девушек и юношей, даже с золотыми медалями, в МГУ не приняли — у них в семьях есть арестованные. Зайчишка учится в инязе.

Из Джезказгана ни слова.

Как мои волновались, что Левушку снова заберут после моего ареста. Жена у него очень милая, тоже должна вот-вот родить. Левушка приезжал несколько раз, чтобы разговаривать обо мне с глазу на глаз с Мамой, с Борисом говорить не хотел. Его требования: спокойно ждать перемен; как возможно, беречь здоровье и везде, где возможно, писать, писать и писать — написать оригинал, а потом под копирку, и куда угодно, кому угодно, меняя «уважаемый» на «многоуважаемый» в зависимости от ранга, а главное, что Абакумов не на свободе.

Конвой. Остались сутки.

Про Абакумова Левушка выяснил точно у своих знакомых минских кагэбэшников.

Ядя получила пять лет и статью 58, пункт 7.35! Якобы за мужа афганца, уехавшего пятнадцать лет назад.

Юрка получил тоже пять лет, статья 58.10: у него при обыске в его шкафчике в гараже нашли антисоветские стихи.

Моя родная Тетя Варенька рвалась вместе с Мамой ехать ко мне на свидание, посмотреть на меня хотя бы издали.

Наташа растет трудной девочкой, плохо учится, и после моего ареста она, еще маленькая, убежала на Калужскую к бабушке Тоне, подняв в доме настоящий переполох, ее вернули, а когда Борис женился, тихонько, ничего никому не сказав, она опять уехала на Калужскую.

Последние сутки.

Мама совсем плоха. Если бы свидание продлили, ни она, ни я не выдержали бы, я не смогла бы больше играть в веселость, во «все — пустяки», в идиотскую бодрость, я еле дотаскиваю ноги до вахты, а Мама видит, слышит все, что творится вокруг, в ее психике все перевернулось, она приготовилась увидеть убийц, подонков, их-то, к ее счастью, она и не увидела, потому что они валяются в бараках, пьют свой «чифир» и ни на какие работы не выходят, а увидела тысячи молодых, приветливых людей. Так получилось, что Маме разрешили ночевать на вахте, и это великое благо, потому что полагается жить в гостинице при станции и приезжать на кукушке, Мама этого не смогла бы, и Изя выхлопотал ей ночевку на вахте, а меня приводили к ней после конца развода, вот она и видела все и всех в окошко. В первый же день ее потрясли наши женщины: их на работу ведут тоже мимо мужской вахты, и они, проходя рядами под Маминым окошком, все ей кланяются, а из мужской зоны уборщики приносят ей конфеты, печенье и гимны в стихах, воспевающие ее дочь, а сегодня ей прислали распустившуюся веточку.

Говорим, уже сами не понимая о чем, и считаем часы до разлуки.

До самого поворота иду лицом к Маме, улыбаюсь, машу рукой, за поворотом села на землю, конвой молчит, ждет, пока приду в себя, в бараке тихо, меня не тревожат.

67

Хорошо, что концерт в мужской зоне на носу, иначе с тоской, вырывающей душу, справиться не смогла бы.

После концерта я должна выйти с бригадой на общие работы, сажать картошку. На придурочные работы не пойду: во-первых, они, эти работы, кем-то заняты и надо этого кого-то согнать с места; во-вторых, они подленькие: нужно заискивать с бригадирами, с конвоем, с начальством, войти в сферу липкого, такой, как была инструменталка в Джезказгане, здесь нет.

Боря так волнуется, что и меня наэлектризовал. Отрепетировали еще три мои песни, конечно, без «В бой, славяне, заря впереди» — Боря в лицах нарисовал мне картину всеобщего восстания в лагере после этих слов, да еще спетых политкаторжанкой.

Воскресенье. День ласковый. Мы все разодеты в пух и прах. Конвой прислали полный, как для вывода на работу.

Проходим мужскую вахту, до клуба-столовой метров двести... лагерь пуст, мертвый, ни души, тишина, и только один Боря торжественно выплывает из барака навстречу.

— Вот видите, какая у нас, у мужчин, дисциплина! Это не то что вы, бабенки, — писк, визг! Постановили: никакого шухера, что в переводе на наш вшивоинтеллигентский жаргон означает ажиотаж!

Счастливый, сияет, выбрит до кожной клетчатки и одет (!!!) в белую крахмальную рубашку! Крахмальную! Где? Когда? Как? Кто смог ему ее достать?

Рев, стон, закидали иван-чаем, какими-то нежными северными крохотными цветочками, все песни пришлось петь по два раза, пела лучше, чем в Джезказгане, все-таки отъелась в «Матросской тишине». С ужасом услышали с Борей выкрик: «Ночь над Белградом», в первом ряду, как и в Джезказгане, сидит вся кагэбэшная свора, и этот майор-зверюга, они не могут не помнить этой песни и слов «в бой, славяне, заря впереди» и могут просто одним мановением руки уничтожить наш праздник. Сделали вид, что не слышали выкрика, я на этих, впереди сидящих уродов, вообще не смотрю и пою в зал.

Праздник кончился. Я вышла с бригадой сажать картошку, и здесь уж, будь я гением, будь я семи пядей во лбу, или кто-то должен работать за меня, или не додадут всей бригаде хлеба, и я должна работать в ногу со всеми.

Притащила ноги, упала на нары отдышаться, подбегает незнакомая женщина и шепчет, чтобы я немедленно шла в больничку. Конечно, это Изя. Ждет в сенях за дверью, расцеловались.

— Вызывал майор, расспрашивал о вас, как вы относитесь к советской власти, я сказал: «Замечательно»; как к ним, кагебэшникам, — тоже «замечательно»; у меня такое впечатление, что они вообще перестали что-либо соображать, патологические психопаты, конечно, он зондировал почву, чтобы перевести вас в культбригаду, потерпите еще немного, и умоляю вас нигде, никогда, ни с кем, ни о чем не говорите, лагеря кишат стукачами, больше нет ни секунды, я их краду у любовного свидания, — и растаял, как привидение, а надежда снова прошелестела своим шлейфом.

Даю себе слово завязать свой поганый рот веревкой, чтобы не вырвалось ни остроты, ни шутки или, не дай Бог, мнения об обворожительной власти, а главное, об ее ярчайших представителях — даже вздоха.

На сей раз за мной прибежала блатная.

— Скорей! Скорей! К запретке! Вас вызывают мужики! Скорей! Бегите за мной, а то попки с вышек могут по ним пульнуть!

За проволокой, в нескольких шагах от запретной зоны, человек десять мужчин, впереди Боря, гаркнули по-солдатски:

— Та-та-ба-бу-шка-по-здра-вля-ем-маль-чик, — и мигом рассеялись, а я в тридцать-то восемь лет танцую! Неужели мне тридцать восемь... невозможно... я же еще не начинала жить...

Почта приходит в мужскую зону, а потом бесконвойные приносят ее к нам, вот к мужчинам и пришла эта телеграмма.

Наша с Иваном девушка в бушлате, только теперь она в кофточке, — так и не знаю, как ее имя, а спрашивать здесь не полагается, принесла мне толстое письмо.

Как все-таки этот лагерь не похож на номерной джезказганский, здесь все как-то проще, жизненнее, здесь даже можно носить свою одежду, и бесконвойные девушки, не знаю, как мужчины, совсем не отличаются, выйдя за зону, от вольных.

68

Часов в двенадцать дня за мной в поле прислали конвоира, но я не волнуюсь: Изя предупредил, что майор вызовет в его служебное время, а оно с нашим не совпадает, нас снимают с работы в девять вечера, а если бы не предупредил, умерла бы по дороге от волнения.

Вводят в кабинет нашего лейтенанта, майор один. После венского платья на сцене, я в неприглядном виде: в когда-то черном, теперь несколько утерявшем свой первозданный цвет, лагерном платье и в таких же видавших виды, тоже несколько великоватых ботинках в грязи, руки отмыть помогли.

Глаза в темных глубоких ямах, в них топь, это не остекленевшие глаза Соколова, это не втягивающие какой-то страстью глаза Абакумова, это глаза маньяка... его не за зверства списали с Лубянки, там за зверства получают ордена и генеральские звезды, за распутство, глаза полового маньяка. Отвратительно худ, не поджарый, как Макака, а худой, высокий, форма влита, для такой дыры даже щеголевата, лицо обычное, голос необыкновенно красивый, густой, грудной, глубокий, не соответствует телу.

— Вы знаете, что у нас существует культбригада?

— Слышала.

— Почему же вы не подаете заявление?

— Я не знала, что это можно.

...знала, но не хотела, несмотря на уговоры Изи...

— Я решил перевести вас с общих работ в культбригаду, там нет артистки вашего жанра. В культбригаде вашего прихода ждут. Пока придет на вас наряд, можете на общие работы не выходить, а при возможности я вас к культбригаде присоединю.

Конвой отвел меня обратно в поле.

Продолжение следует

«БЕГУЩИЙ ПО ЛЬДАМ»
(The Ice Runner), 11 ч.
«Голд Лиф Интернешнл»,США, 1992.
Автор сценария Джойс Уоррен.
Режиссер Барри Сэмсон.
Оператор Брайен Кейпнер.
Художник Виктор Зенков.
Композитор Эмилио Коберер.
Продюсер Джеффри М.Снеллер.
Роли исполняют: Эдвард Альберт, Ольга Кабо, Евгений Лазарев и другие.
Права проката: ТОО «Фирма Вояж».
Тел. 398–30–05.

«БЕЗУМИЕ»
(Wild Side), 10 ч.
«Нью имейдж», «Джон Ленгли прод.»,
США, 1995.
Автор сценария Доналд Кэммел.
Режиссер Фрэнклин Браунер.
Оператор Шед Мутаревич.
Художник Клер Боувин.
Композитор Джон Хоссел.
Продюсер Элли Кон.
Роли исполняют: Кристофер Уокен, Джоан Чен, Стивен Бауэр.
Права проката: АОЗТ «Вест».
Тел. 145–46–50.

«БЕССМЕРТНЫЕ»
(The Immortals), 10 ч.
«Нью Имейдж», «Финишиан Филмз».
«Мондофин Б.В.», США, 1995.
Автор сценария Кевин Берхардт.
Режиссер Брайан Грант.
Оператор Энтони Ричмонд.
Художник Гай Гревилле-Мовер.
Композитор Клод Годетте.
Продюсер Элиас Самаха.
Роли исполняют: Эрик Робертс, Тони Кертис, Тиа Каррере.
Права проката: АОЗТ «Вест».
Тел. 142-06-02.

«ВНУТРЕННЯЯ СИЛА»
(The Power Within), 9 ч.
«Пи Эм Интертейнмент Груп Инкорпорейтед», США, 1994.
Автор сценария Джейкобсон Харт.
Режиссер Арт Камачо.
Оператор Кен Блейки.
Художник Лайза Дайхауз.
Композитор Крис Блокер.
Продюсер Джозеф Мерфи.
Роли исполняют: Тед Ян Робертс, Карен Валентин, Кейт Куган.
Права проката: АОЗТ «Вест».
Тел. 145-46-50.

«ГОД ДЖУЛЬЕТТЫ»
(L'année Juliette), 10 ч.
«Продюксьон Лазенек», «Франс 2 Синема», «Канал +», «Комифаж», Франция, 1995.
Автор сценария и режиссер Филипп ле Гюэ.
Оператор Пьер Новьон.
Художник Джимми Вanстеенкисте.
Продюсер Ален Рока.
Роли исполняют: Фабрис Лучини, Валерия Стро, Филиппина Леруа-Болье.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-медиа».
Тел. 229-67-13.

«ЗАХВАТ-2»
(Under Siege 2), 10 ч.
«Уорнер Бразерс», США, 1995.
Автор сценария Мэтт Риверс.
Режиссер Джефф Мерфи.
Оператор Робби Гринберг.
Художник Олберт Брэннер.
Композитор Бейзил Полидурас.
Продюсер Стивен Сигал.
Роли исполняют: Стивен Сигал, Эрик Погосян, Катрин Хэйгл.
Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ».
Тел. 921-08-54.

«ЗОЛОТОЙ ГЛАЗ»
(Golden Eye), 14 ч.
«Метро-Голдвин-Майер», «Юнайтед Артист Корпорейшн», США, 1995.
Автор сценария Джефри Кейн.
Режиссер Мартин Кэмпбелл.
Оператор Фил Мей.
Продюсер Майкл Уилсон.
Роли исполняют: Пирс Броснан, Шон Бин, Изабелла Скорупко.
Права проката: ТА «Ист-Вест».
Тел. 229-71-00.

«ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ» , 8 ч.
Кинокомпания «ТВИ», Минсккомплексбанк, «Беларусьфильм», Беларусь, 1995.
Автор сценария Э.Брагинский.
Режиссер М.Пташук.

Оператор В.Спорышков.
Художник А.Чертович.
Композитор М.Леонидов.
Роли исполняют: И.Селезнева, И.Костолевский, Л.Полищук и другие.
Права проката: ТОО «Аргус дистрибюшн».
Тел. 426-01-34.

«ИНТИМНЫЕ ТАЙНЫ ДУШИ»

(Inner Sanctum 2), 9 ч.
«Эм Ди Пи», «Ворддвайд», США, 1994.
Автор сценария Стив Армохида.
Режиссер Фред Олен Рэй.
Оператор Ханания Байер.
Художник Херб Линсей.
Композитор Чак Чирино.
Роли исполняют: Майкл Нури,
Марго Хемингуэй и другие.
Права проката: ТОО «Компания Мастер».
Тел. 251-20-95.

«КРУГ ДРУЗЕЙ»

(Circle of Friends), 8 ч.
«Савой Пикчерз», США, 1994.
Автор сценария Эндрю Дэйвис.
Режиссер Пэт О'Коннор.
Оператор Кен Макмиллэн.
Художник Джим Клей.
Композитор Майкл Кэмэн.
Продюсер Арлен Селлерс.
Роли исполняют: Минни Драйвер,
Джералдин О'Роу,
Сэффрон Берроуз
Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка».
Тел. 231-48-57.

«МЕЖДУ АНГЕЛОМ И БЕСОМ»

(Anges-Gardiens), 10 ч.
«Гомон», «ТФ-1 Фильм Прод.»,
«Водевиль Продюксьон», «Фани фильм»,
«Канал +», Франция, 1995.
Автор сценария Кристиан Клавье.
Режиссер Жан-Мари Пуарэ.
Операторы Кристоф Бокари, Жан-Ив Леменье.
Художник Патрисия Пуарэ.
Композитор Эрик Леви.
Продюсер Ален Терзян.
Роли исполняют: Жерар Депардье,
Кристиан Клавье, Эва Гримальди.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-медиа».
Тел. 229-67-13.

«ОСВОБОДИТЕ ВИЛЛИ-2»

(Free Willy 2), 10 ч.
«Уорнер Бразерс», «Ле Студио», «Канал +»,
«Риндженси Энтерпрайзис», «Алькор Фильм»,
США — Франция, 1995.
Автор сценария Кори Блечмен.
Режиссер Дуайт Литл.
Оператор Ласло Ковач.
Художник Пол Зильберт.
Композитор Бэйзил Полидурис.
Продюсер Лаурен Шулер-Доннер.
Роли исполняют: Джейсон Джеймс Рихтер,
Аугуст Шеленберг, Майкл Мэдсен.
Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ».
Тел. 921-08-54.

«ЧЕРНЫЙ ЯСТРЕБ»

(Ravenhawk), 7 ч.
«Эм Ди Пи», США, 1995.
Автор сценария Кевин Элдерс.
Режиссер Альберт Пьюин.
Оператор Джордж Мурадян.
Художник Коллин Саро.
Композитор Джонни Харрис.
Продюсер Рон Сэмюэлс.
Роли исполняют: Рейчел Маклиш,
Джон Энос, Эд Лаутер.
Права проката: ТОО «Фирма Пирамида».
Тел. 216-84-54.

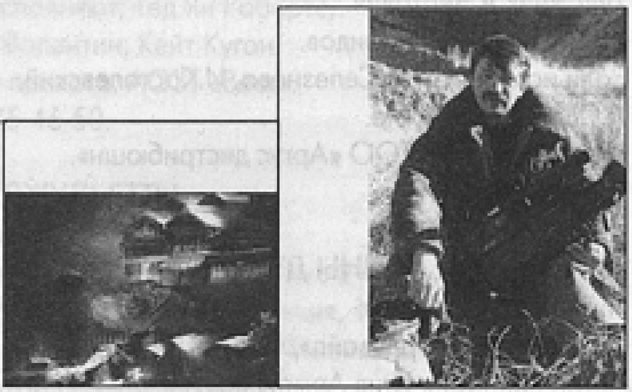
«ЧЕРНАЯ ВУАЛЬ»

(«Под черной вуалью»), (по роману А.Амфитеатрова «Отравленная совесть»), 10 ч.
Киностудия «Ритм» («Мосфильм»), Роскомкино,
Россия, 1995.
Авторы сценария А.Дмитриев, С.Говорухин.
Режиссер А.Прошкин.
Оператор Б.Брожовский.
Художник Г.Попов.
Композитор Е.Дога.
Звукооператор В.Карасев.
Роли исполняют: А.Абдулов, С.Маковецкий,
И.Метлицкая, И.Розанова, В.Ильин,
Т.Васильева и другие.
Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм»,
киностудия «Ритм».
Тел. 147-63-86.

SUMMARY

IK PREMIERE

Alexandre Sokurov's SPIRITUAL VOICES is presented with some allusions to ORIENT ELEGY.



YULIA SKRAMTAYEVA.

ALIEN

Fresh look of a young critic on the new Petersburgian cinema.

SERGEI DOBROTVORSKY — NATALYA SIRIVLYA.

THE BRAZEN HORSEMAN OF LENFILM

Conversation of St.Petersburg's critic Sergei Dobrotvorsky and Moscovite Natalya Sirivlya about post-Soviet cinema in St.Petersburg on going.

ANDREI SHEMIAKIN.

STORY OF OBSESSION, OR THE ISLAND OF THE DEAD 2

Andrei Semiakin's review of Oleg Kovalov's CONCERTO FOR A RAT.

ZARA ABDULLAYEVA. **THE ANNOUNCER SAID: THE TRAIN ARRIVED AT ST.PETERSBURG**

An essay on the two episodes shot by Petersburgian film-makers for THE ARRIVAL OF THE TRAIN: EXERCISE № 5 by Dmitry Meskhiev and TROFIM by Alexei Balabanov.

ANJELIKA ARTUKH. **GRANDPA'S CINEMA**

An article by a Petersburgian critic on creation of Necro-Realist Evgeny Yufit's A WOODEN ROOM.

JANE NOKS–VOYNA.

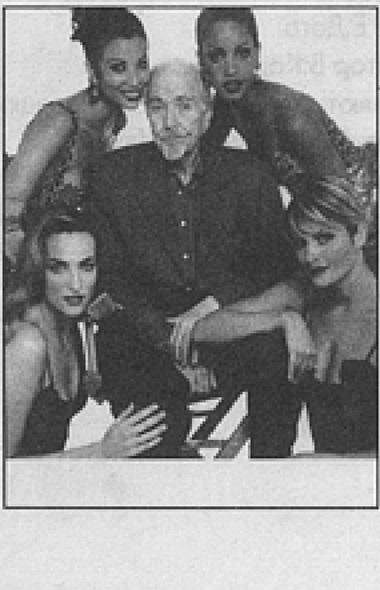
FAITH AND LOVE IN THE ABSENCE OF HOPE

American professor reviews Russian film MOON HOUNDS.

YURY ARABOV.

AN OLD INDIAN TRICK

A noted poet and script-writer reflects over magic of cinema and impact of screen images upon underconsciousness of man.



PETER VAIL.

A WALK OUT ON THE TONGUE

Review of Robert Altman's READY TO WEAR through the director's search of the appropriate cinema language.

PETER WOLLEN.

STRIKE A POSE

An article from SIGHT AND SOUND about the history of interrelations of cinema and fashion.

ARTIST JEAN-PAUL GAULTIER AND HIS MODEL (OF THE WORLD)

A set of stuff devoted to the famous designer: an interview, reflections of critics over different stages of his career, analysis of his work in cinema.

ZARA ABDULLAYEVA.

BY THE SHORE OF NEOREALISM

Reflection over the programme of the film festival in Rotterdam accentuating the exploitation by the young cinema of the achievements of the past.

OKSANA KLEIBERG-MAKSIMCHUK. RUSSIAN DOCUMENTARIES IN AMSTERDAM

Oksana Kleiberg-Maksimchuk interviews director of the Amsterdam festival on distribution of Russian docues.

GEORGY RAMAZASHVILI.

SOME PERSONAL INTERVIEWS

An outline of a notorious accident connected with highjacking of an aircraft by a group of young Georgians (1983) led by German Kobakhidze starring then in T.Abuladze's REPENTANCE.

CHARLES SPAAK, JEAN RENOIR.

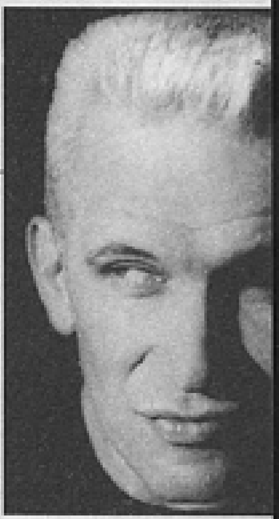
LA GRANDE ILLUSION

Script of the Renoir's classic.

NINA TSYRKUN.

HAUTE-ZIPPED

Review of documentary UNZIPPED — potrayal of a new fashion king Isaac Mizrahi.



MARIE RUKY, FLORANCE MULLER.

CINEMA AND FASHION — COMMON TERRITORY. INTERVIEW BY PIERRE DOSS

A historian of fashion Florance Muller and couturier and design-teacher Marie Ruky who has taught many a leaders of haute–couture, including J.-P. Gaultier.

NON STOP

Short reviews of the films: ULYSSES' GAZE (Teo Angelopoulos, France — Greece — Italy); CASA DE LAVA (Pedro Costa, Portugal — France — Germany); TOMBES DU CIELS (Philippe Lioret, France); DER SCHATTEN DES SCHREIBERS (Niki List, Austria); KUCHUGURY AND OUTSKIRTS (Vladimir Gerchikov, Russia); EVERYTHING AROUND IS COVERED WITH SNOW (Kamara Kamalova, Russia); TRIP WITH THE DOUBLE (Elena Sakanyan, Russia); BOARDS OF FATE (Elena Sakanyan, Russia).

D.GENERALOV.

THE END OF THE BELLE EPOQUE

The author ponders over the end of the epoche implanting this plot into a tragical story of killing of a young actress Sharon Tate, wife of Roman Polanski.

TATYANA OKUNEVSKAYA.

TATYANA'S NAME DAY

The next instalment of the novel of the Soviet cinema of the 30 — 40-ies' star Tatyana Okunevskaya, imprisoned in the Stalin GULag.

FILMOGRAPHY

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ
Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН
Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА
Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Людмила МИШУНИНА
Ирина НИКОЛАЕВА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ
Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ
Компьютерная верстка
Александр БЕЗЗАБОРКИН

Адрес редакции:
125319, Москва, А–319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151–02–72
Телефоны: 151–56–51,
151–37–79

Сдано в набор 11.04.96
Подп. к печати 23.05.96
Формат бумаги 70 х 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 16,16

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 99

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и
не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996

Редакция приносит свои

ИЗВИНЕНИЯ

читателям за несвоевременный выход в свет
очередных номеров в первом полугодии.
Это произошло по не зависящим от нас причинам.
Мы гарантируем выполнение всех наших
обязательств в течение июня — июля 1996 года и обещаем
интересную журнальную программу на второе полугодие.

ОСТАВАЙТЕСЬ С НАМИ!

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
„Союзпечать"

АБОНЕМЕНТ на журнал **70402**
(индекс издания)

«Искусство кино» | Количество комплектов ____

на 19____ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда ____________________
(почтовый индекс) (адрес)

Кому ____________________
(фамилия, инициалы)

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

ПВ	место	литер

на журнал **70402**
(индекс издания)

(наименование издания)
«Искусство кино»

Стоимость	подписки	_____руб. ____коп.	Количество комплектов:
	переадресовки	_____руб. ____коп.	

на 19____ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда ____________________
(почтовый индекс) (адрес)

Кому ____________________
(фамилия инициалы)

И 11082
19 ИЮЛ 1996
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный экземпляр

ПО ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ КРИТЕРИЯМ

Задачи профессиональной съемки требуют, как правило, применения профессионального оборудования. Только в этом случае соответствующие жестким требованиям заказчика результаты достигаются с максимальным удобством и минимальной затратой времени и средств. Хотя, по известному афоризму знаменитого французского фотографа Анри Картье-Брессона, «хороший снимок можно сделать и консервной банкой», он будет свидетельствовать лишь о недюжинном таланте создателя, но не позволит выполнить солидный коммерческий заказ.

У нас в стране профессиональная аппаратура почти всегда была серьезным дефицитом. Ее рынка не существовало до самого последнего времени, и отрадно отметить, что теперь дело изменилось к лучшему. Значительная заслуга в этом принадлежит акционерному обществу «Сивма» — одному из бесспорных лидеров этого рынка. За пять лет существования «Сивма» не только стала официальным дилером многих крупнейших зарубежных производителей фотооборудования и материалов, но и создала разветвленную сеть специализированных магазинов во многих городах центральной России. Венцом этой системы стал самый крупный в странах СНГ специализированный Салон профессиональной фототехники, равный которому трудно найти даже в западноевропейских странах. **Здесь, в Москве на Кутузовском проспекте, 34,** вы найдете все лучшее, что может предложить мировая промышленность. Профессиональные и любительские камеры всех ведущих фирм, знаменитые электронные вспышки с любыми нужными характеристиками, широчайший выбор сменной оптики, сотни наименований необходимых приспособлений — штативы, осветительное оборудование, кофры, увеличители, таймеры... Один перечень превысит, пожалуй, полсотни страниц. Добавьте сюда товары, необходимые для вашего частного бизнеса,— мини-лаборатории, принтеры, профессиональное оборудование «Полароид» для мгновенного получения снимка в студии, рекламной съемке, медицине, науке и технике. Универсальные, почти полностью автоматические увеличители, настольные машины для обработки пленок и фотобумаг.

АО «СИВМА»
Москва
Кутузовский проспект, 34
тел. **232-96-86**

Вся эта продукция поступает непосредственно от производителей по ценам, близким к европейским. Она снабжается интернациональной гарантией, действующей и у нас, и за рубежом. Это позволяет **бесплатно (в пределах гарантийного срока)** отремонтировать ее в любом сервис-центре производителя в любом регионе мира.

Однако только торговлей интересы фирмы не ограничиваются. Ею создана по сути дела комплексная система обслуживания как профессионалов, нуждам которых уделяется первостепенное внимание, так и любителей. Сюда входят развитая сеть обрабатывающих пунктов с обычным и срочным выполнением заказов, бесплатной проявкой пленок, приобретенных в магазинах «Сивмы», консультационные услуги, возможность провести пробную тестовую съемку с помощью конкретных экземпляров приобретаемой профессиональной техники. Во многих случаях фирма готова выполнить и ваши индивидуальные заказы, если необходимого товара нет в этот момент в продаже. Для начинающего свое дело предпринимателя специалисты предоставят весь комплекс услуг, связанных с комплектацией необходимым оборудованием и материалами, предложат оптовые поставки товара и даже предоставят кредитную линию. Еще раз подчеркнем комплексный подход к нуждам профессионалов. Камеры, притом хорошие, имеют многие фотографы, но многие ли фирмы уделяют должное внимание той «мелочевке», без которой полноценная творческая фотография беспомощна? Бленды, обычные и эффектные фильтры, светосинхронизаторы, зарядные устройства для аккумуляторов, приспособления для сложной печати, обычные термометры, наконец, исчерпывается ли этим список вещей, необходимых на все случаи жизни и для всех видов съемки и потому в самом широком ассортименте предлагаемых «Сивмой»?

Роберт Олтмен и героини его фильма «Готовое платье»
топ-модели Джорджианна Робертсон и Тара Леон.
О фильме читайте в номере

Индекс 70402
ИСКУССТВО
КИНО

3

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

КИНО В РОССИИ — ПЕРВЫЕ 100 ЛЕТ

КВЕНТИН ТАРАНТИНО И ЕГО «ШКОЛА»

BEATLES — НАВСЕГДА

ЗА БОНДОМ БОНД

КИНОПРОФЕССИИ — «МАСТЕР КЛАСС»

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, Д.БЫКОВА,
П.ВАЙЛЯ, С.ДОБРОТВОРСКОГО, В.МИХАЛКОВИЧА,
А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.НУСИНОВОЙ и Ю.ЦИВЬЯНА.

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
«АНДЕРГРАУНД» (ЭМИР КУСТУРИЦА),
«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» (СЕРГЕЙ БОДРОВ),
«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА» (АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО).

письма ЛЕОНИДА ОБОЛЕНСКОГО,
ВСЕВОЛОДА ПУДОВКИНА,
БОРИСА БАРНЕТА.

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:**
КЛОД ШАБРОЛЬ И «НОВАЯ ВОЛНА».

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»:**
ВИВЬЕН ЛИ.

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ.

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ.
ТАТЬЯНИН ДЕНЬ. III ЧАСТЬ.
РОМАН ПОЛАНСКИЙ.
РОМАН.
МАРГЕРИТ ДЮРАС.
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ.

СИМПОЗИУМ «ИК»:
«ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
В
ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ».